

# PARAGONE

*diretto da Roberto Longhi*

91

ARTE

*Editoriale*

BOLOGNA: Ritrovamento di due tele del Correggio ·  
VOLPE: Antefatti bolognesi ed inizi di Giuseppe  
Maria Crespi

*Antologia di artisti*

*Appunti*

LUGLIO

---

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1957



# PARAGONE

*Rivista di arte figurativa e letteratura*

*diretta da Roberto Longhi*

## ARTE

Anno VIII - Numero 91 - bimestrale - luglio 1957

## SOMMARIO

### *Editoriale:*

Per una mostra storica degli 'estrattisti' (Roberto Longhi)

FERDINANDO BOLOGNA: *Ritrovamento di due tele del Correggio* - CARLO VOLPE: *Antefatti bolognesi ed inizi di Giuseppe Maria Crespi*

## ANTOLOGIA

Di artisti: *Guariento: un'opera difficile* (Roberto Longhi) - *Pomarancio a Palazzo Crescenzi* (Ilaria Toesca) - *Per la datazione di tre ritratti di Alessandro Longhi* (Giuseppe Maria Pilo)

## APPUNTI

*I dipinti di Casa Vasari ad Arezzo* (Mina Bacci) - *Foschi e non Toschi* (Donato Sanminiatelli) - *Acetilene XVI* (Italo Cremona)

*Redattori:*

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,  
GIULIANO BRIGANTI, RAFFAELLO CAUSA, MINA GREGORI,  
ROBERTO LONGHI, ILARIA TOESCA, CARLO VOLPE,  
FEDERICO ZERI

*Redazione*

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

*Amministrazione*

CASA EDITRICE SANSONI  
Viale Mazzini, 46 - Firenze

\*

*Sei fascicoli dedicati all'arte figurativa  
si alternano nell'annata a sei fascicoli dedicati alla letteratura*

\*

Prezzo del fascicolo artistico	L. 900
Prezzo del fascicolo letterario	L. 500
Abbonamento alla sez. Arte	L. 3300
Abbonamento alla sez. Letteratura	L. 2000
(estero L. 4500 e L. 3000)	
Abbonamento cumulativo	L. 5000
(estero L. 7000)	

## EDITORIALE

PER UNA MOSTRA STORICA DEGLI 'ESTRATTISTI'. - Non si saprebbe mai lodare abbastanza la 'Mostra di affreschi staccati' che Ugo Procacci ha felicemente allestito in uno dei luoghi più belli del mondo, il riconquistato Forte di Belvedere sulla Costa San Giorgio a Firenze. Vi si rivedono, definitivamente in salvo, gli affreschi di Paolo Uccello dal Chiostro Verde, l'Andrea del Sarto e il Rosso dal cortile dell'Annunziata, il mirabile ciclo quattrocentesco di storie benedettine dal Chiostro degli Aranci di Badia; per non citare che le cose più eccelse.

E non vi sarà, credo, visitatore che, dagli splendidi risultati, non abbia ricavato la salda convinzione sulla bontà della singolare operazione tecnica e sulla necessità di estenderla a tante altre cose, già da tempo in pericolo di morte, del nostro grande patrimonio murale.

Non vorrei però che di qui si corresse anche a credere che quel molto che si è già perduto nei tempi sia da ascriversi al fatto che la pratica del distacco sia cosa tutta recente. Perché, proprio nella Mostra, la presentazione di un tentativo troppo imperfetto che risale al 1787, è più adatto a riconfermarci nell'errore, che a disingannarcene.

Si tratta invece di una storia già lunga e che gioverebbe ripercorrere e approfondire (come del resto anche il Procacci auspica nella sua dotta prefazione al catalogo) anche perché, nella sua alternativa di successi e di contrasti, di proposte radicali e di remore impastate d'ignoranza e di pavidezza, spargerebbe riflessi preziosi anche sulla storia del gusto italiano e del suo vario atteggiarsi verso il proprio passato. Credo anzi che se ne potrebbe cavare un libro bellissimo (speriamo che un giovine voglia attendervi), oppure una utile 'mostra storica'.

Io non so, per esempio, se ancora sopravviva qualcuno degli 'stacchi' che il pittore ferrarese Antonio Contri eseguiva già sulla fine del Seicento o sui primi del Settecento tra Ferrara, Cremona e Mantova; e pur varrebbe farne ricerca perché da quel che ne dicono i vecchi scrittori (lo Zanetti parla addirittura di 'inestimabil segreto... quasi da non prestarvi fede') sembra ch'egli si valesse di un metodo assai vicino a quello moderno.

E il metodo non dovette perdgersi se il Lanzi, sulla fine del Settecento, dice che 'oggimai quel segreto o altro equivalente è noto abbastanza'. Bello è poi sentirlo soggiungere, in tono di saggezza illuministica, che, se questa invenzione fosse nata alquanti anni prima si sarian salvate alcune di quelle opere antiche delle quali non resta ora se non la memoria ne' libri'; dove, oltre al rimpianto per un

passato irrevocabilmente abolito, è anche un'ipotesi di lavoro su quanto potrà ancora salvarse con l'ausilio della nuova tecnica.

Ai tempi del Lanzi la nuova tecnica non era già quella del povero saggio di Santi Pacini ora esposto a Firenze, ma quella usata dal celebre imolese Giacomo Succi. Però quanti sono oggi a sapere che il mirabile stacco dell'affresco di Melozzo, con l'*'Inaugurazione della Biblioteca Papale'*, ancor oggi perfettamente conservato e vanto della Pinacoteca Vaticana, non è già cosa di ier l'altro ma della fine del Settecento, e per mano del Succi? Il mirabile ritrovato ebbe anzi, ai suoi tempi, un riflesso pratico che val la pena di rievocare. Pare infatti che il famoso Mengs, dittatore del primo gusto neoclassico romano, preoccupato della eventuale dispersione che gli affreschi italiani avrebbero potuto incontrare ove l'invenzione del Succi guadagnasse troppo terreno, fosse lui a consigliare il Pontefice a fare al Succi un buon vitalizio, perché limitasse la sua attività alle commissioni della Camera apostolica; e, in effetto, il Succi venne stipendiato nel 1796 con il titolo, che val la pena di ritenere, di *'estrattista di pitture dei Sacri Palazzi'*.

Nonostante l'ipoteca posta dal Vaticano sul 'segreto' del Succi, l'attività degli 'estrattisti' continuò ampiamente anche nell'Ottocento, contrassegnandosi successivamente dai nomi dei principali operatori; sui quali appunto sarà da risarcire la trama di una storia finora troppo spregiata.

Per cominciare dalla Lombardia che, nel nuovo secolo, tiene forse il primo luogo, quanti dei visitatori di Brera percorrendo il lungo corridojo iniziale degli affreschi lombardi, sanno veramente che, a parte i primi trasferimenti con l'intero supporto murario (ch'era soluzione particolarmente facilitata dal fatto che si traviava di risparmiare quei dipinti durante la demolizione della contigua Santa Maria di Brera), gli stacchi veri e propri non toccano già ai tempi della Terza Italia, ma a quelli del Porta del Bossi e del giovine Cattaneo? I Luini della Pelucca sono 'staccati' nel 1820 dal Baretti; il grande affresco di Calisto Piazza, oggi sullo scalone di Brera, è staccato pochi decenni dopo dal bresciano Gallizioli, quando già il bergamasco Secco-Suardo, grande figura del nostro Ottocento, andava apprestando quel capolavoro di scienza artigiana che è, ancor oggi insuperato, il suo *'Restauratore dei dipinti'*.

Se poi, in confronto ai molti stacchi anteriori al 1850, l'attività sembra piuttosto rallentarsi nella seconda metà del secolo, c'è da chiedersi se la remora (tanto più condannabile, quanto più rapidamente cresceva la rovina delle cose) non sia imputabile al nostro ritardato romanticismo. Il gusto romantico amava i vecchi muri quanto più sbriciolati, gli affreschi quanto più larvali. Una controprova di riflesso può trovarsi nel fatto che la buona conservazione

di un affresco disamorava dal guardarlo e lo faceva tacciare di ridipinto. Non fu questo, di fronte ai conservatissimi affreschi di Giotto agli Scrovegni, l'atteggiamento di una parte della critica ottocentesca? Allo stesso proposito, mi pare significativo che il francese Déon, già nel 1850, polemizzando con 'gli antagonisti di ogni restauro' (inclusovi anche lo stacco) osservasse che 'in appoggio al loro vandalismo costoro si appellano all'Italia; quell'Italia che permette che si guastino e si perdano ogni anno i capolavori che perpetuano e giustificano la sua fama'; e che nel 1866 il Secco-Suardo, pure ribattendo quelle accuse, concordasse nel riconoscere che 'nell'epoca in cui viviamo il bisogno di salvare da certa ruina, mediante trasporto, una quantità di freschi di ottimi pennelli va ogni giorno avanzando a passi da gigante'. Parole di quasi un secolo fa, eppure già simili a quelle, più desolate, con cui il Procacci chiude la prefazione al catalogo della mostra fiorentina; facendo intendere che negli ultimi cent'anni l'attività degli 'estrattisti' non abbia saputo o potuto sopperire alle esigenze sempre più pressanti.

Ad onta della raggiunta unità politica, occorre ammettere che molto più tardasse il raggiungimento di una vera unità culturale almeno nell'argomento che qui appena delibiamo. In confronto al séguito del 'progressismo' lombardo, il romanticismo degli 'stentorelli' pare quasi tradursi in un atteggiamento reazionario. Ci si può chiedere infatti a che cosa servisse in Toscana — che pure aveva inventato ai tempi belli la tecnica stessa del 'buon fresco' — l'opera dell'emiliano Rizzoli, 'estrattista' dei due finti monumenti equestri di Paolo Uccello e di Andrea del Castagno nel Duomo di Firenze o degli 'eroi' dello stesso Andrea a Legnaja. O a che cosa il corso di lezioni teorico-pratiche tenute a Firenze nel 1864 proprio dal Secco-Suardo per incarico, ormai, del governo Italiano.

Ed erano pure gli anni che, nel Nord, l'allievo prediletto del Secco-Suardo, Antonio Zanchi, offriva esempi di 'stacchi' eccellenti e di grande portata. Ma anche più tardi, verso il 1880, mentre a Treviso si provvedeva a egregiamente salvare l'intera serie dei capolavori di Tommaso da Modena, Firenze si valeva della nuova tecnica soltanto per distaccare, e poi esportare all'estero, gli affreschi del Botticelli a Villa Tornabuoni-Lemmi; mentre, poco dopo, accudendo ingloriosamente alla distruzione dell'antico centro cittadino che correva 'a vita nuova restituire'; e volendo tuttavia risparmiare qualche vecchio affresco della zona, si serviva ancora del preistorico trasporto con tutto il muro. Che non era neppure un metodo se il Procacci è stato ora costretto a nuovamente provvedere con lo 'strappo' perché quei vecchi resti non incorressero in rovina definitiva.

Del resto, neppure a ripercorrere quel tanto che è già trascorso di questo nostro ineffabile secolo, la storia sembra farsi più allegra.

Crescendo la rovina ci si provò, è vero, a rimuovere qualche affresco anche in Toscana e, se non erro, fu il Fiscali a dare mala prova nei saggi condotti al Camposanto Pisano e al Chiostro Verde; molto si 'estrassero' a Verona e poi oltraggiosamente si ridipinse, come si avverte oggi nelle sale di Castelvecchio dove non in un museo ma si ha l'impressione di entrare nel vecchio ristorante fiorentino del Paoli; un ciclo bellissimo del Romanino giovine si rimosse da Malpaga e finì a Budapest; e, sullo stesso registro, la splendida serie dugentesca delle Palazze presso Spoleto venne staccata verso il 1920, per ritrovarsi poco dopo variamente distribuita fra parecchi musei di America.

Anche codeste gravi distrazioni amministrative stanno a mostrare che mancava in Italia, dopo tanti anni dall'avvertimento del Secco-Suardo, un piano organico di salvazione del nostro grande patrimonio murale. E ve n'è sicura riprova anche nel fatto che le grandi maestranze lombarde, non trovando impiego da noi, fossero costrette, a guisa di nuovi 'comacini' vagabondi, a dar prova di sé fuori d'Italia. Anche qui pochi rammentano che la più nobile e vasta impresa in questo campo fu quella condotta da certe squadre bergamasche che verso il 1910 'estrassero' dalle chiesette più impervie della montagna catalana interi cicli di affreschi medievali e li trasportarono a dorso di mulo fino a Barcellona dove vengono in breve a formare il più bel 'museo romanico' del mondo.

Mentre così i nostri migliori 'estrattisti' sovvenivano la più seria cultura straniera, crescevano sui muri d'Italia 'i grandi malati'. Chi oggi ponga accanto a quelle recenti degli affreschi italiani le fotografie di circa cinquant'anni fa avrà di che inorridire al riscontro. E potrà spigolare anche nel campo della scultura, se riguardi come erano allora e come sono oggi, per non dare che un esempio celeberrimo, i sublimi rilievi del campanile di Giotto.

Ma perché si sta ormai parlando di tempi che anch'io ho attraversato quasi per intero e in età di ragione, è proprio la mia generazione che, alla resa dei conti, dovrà spartirsi le più gravi responsabilità. Personalmente, da quando ebbi un po' di fiato per dirlo, e quando ancora s'incontravano soprintendenti in sombrero a larghe tese pronti a rispondervi con aria ispirata che gli affreschi 'debbono morire sul posto', neanche fossero soldati in trincea, non mancai di dichiararmi per la soluzione più radicale. Andato a insegnare a Bologna nel '34, il mio primo atto fu d'invocare lo stacco degli affreschi di Mezzaratta, uno dei più alti poemetti murali del Trecento italiano; ed ebbi almeno la soddisfazione di veder accolta la mia proposta quindici anni più tardi. Ma, ancora un anno dopo il mio primo avviso, un libretto sulle 'Pitture Murali' (1935), insisteva che gli affreschi non possono apprezzarsi che in situ e che

*in situ occorre preteggerli, soggiungendo perciò che 'se si parlerà del loro trasporto non è per divulgare, e tanto meno incoraggiare, una tecnica delicata e sempre pericolosa'...*

*Si avvicinava intanto la seconda grande guerra coi suoi problemi di fondo per la sorte delle cose d'arte, e anche allora non mancai di insistere presso la Direzione Generale perché si disponesse un piano d'urgenza per il distacco degli affreschi più famosi; ma non ne fu nulla, o quasi nulla. In confronto al salvataggio fortunoso, e valoroso, condotto dal Raffaldini sull'affresco di Piero a Rimini già dilaniata, andarono perduti, per non dir tutto, gli affreschi del Mantegna agli Eremitani e quelli riminesi a Santa Maria in Porto Fuori a Ravenna; gravemente offesi e diminuiti, alcuni fra i più celebri affreschi del Camposanto Pisano.*

*E persino dopo la dimostrazione perentoria fornita dalla guerra la proficua attività del distacco tardò a rincamminarsi, chi rammenti il grave indugio frapposto al salvataggio dei lacerti residui del Camposanto; sebbene, per l'aspetto tecnico, l'incontro di Pisa' fra le squadre del Nord dirette dal Pellicioli per conto del nuovo Istituto Centrale di Roma e quelle toscane del Lorenzetti e del Tintori si rivelasse di grande utilità per una auspicata, se anche non raggiunta, unificazione dei metodi.*

*Né erano ancora completamente superate le obbiezioni di principio. Nel 1950, addensandosi nuove nubi all'orizzonte politico, approfittai di un referendum aperto dal Bianchi Bandinelli e ospitato dal compianto Calamandrei sul 'Ponte', per insistere in favore di una soluzione di fondo; e ad essa si oppose subito, spiace il dirlo, il Vice Presidente del Consiglio Superiore di Belle Arti, opinando che 'il distacco è provvedimento da prendersi in extremis'; come ad intendere, quando già brontola il cannone o quando gli affreschi sono in agonia. L'opinione dichiarava di fondarsi sulla incerta durata degli eventuali distacchi e citava all'uopo i saggi, già malandati dopo quarant'anni dall'operazione, nel Camposanto di Pisa. Ma era lecito, da un lavoro eseguito male, infirmare l'efficienza e la durevolezza ormai gloriosa e plurisecolare di una tecnica che fa grande onore alla inventività dell'«artigianato scientifico» italiano?*

*Per buona fortuna i lavori eseguiti negli ultimi anni in Lombardia (e si rammenti soltanto il ciclo intero di Mocchirolo staccato dal Pellicioli e ricomposto a Brera); a Roma per cura dell'Istituto Centrale del Restauro, ora felicemente operoso in Assisi; e, finalmente, anche a Firenze per merito principale del Procacci e dei suoi nuovi operatori, i cui risultati eccellenti sono ora in mostra al Forte di Belvedere, fanno sperare che le ultime riserve mentali siano scadute per tutti e sia ormai tempo di procedere su più vasta scala, secondo un piano di lavoro regionalmente ben distribuito.*

*Appena ieri, il Soprintendente di Roma, Lavagnino, rammentando le tante remote chiesette della Sabina affrescate da capo a fondo, parlava di ‘una ricchezza che di anno in anno, di giorno in giorno va decadendo e presto non sarà che ricordo di pochi ove non si ottengano i mezzi necessari a salvare, anche in Sabina, quel patrimonio veramente unico d’Italia’.*

*Queste parole, accanto a quelle, addirittura strazianti, con cui il Procacci chiude la sua prefazione alla mostra fiorentina, dichiarano, con più forza che per l’addietro, la gravità di un problema la cui soluzione, per il buon nome della cultura italiana, non può esser differita. Assisi, Castelseprio, Montiglio non possono più attendere, E io non voglio, ché sarebbe troppo lunga e dolorosa, abbozzare qui una lista delle precedenze assolute.*

*Ma, sul finire, mi domando se, mentre il piano si avvia, non sarebbe anche utile che gli enti più qualificati (e penso soprattutto all’Istituto Centrale del Restauro) attendessero a una mostra storica che, dagli esempi più remoti di ‘stacco’, ci portasse fino ai giorni nostri. Per la comodità del confronto fra le tecniche successive, gli stessi operatori, in vista del grande lavoro che li attende, non potrebbero che trarne lumi e conforto.*

*Né credo che potrebbe dar luogo a confusione chiamarla, secondo la vecchia locuzione vaticana, mostra storica degli ‘estrattisti’.*

Roberto Longhi

FERDINANDO BOLOGNA

## RITROVAMENTO DI DUE TELE DEL CORREGGIO

*A mia moglie*

'... le tele dei più grandi maestri... erano tirate fuori dalla polvere indifferente...'

ANDRÉ MALRAUX, *L'Espoir*  
parte II, cap. VII.

GLI studi hanno smentito che le celebri mitologie del Correggio, la 'Danae' e la 'Leda', oggi, dopo tante vicende, sicure della loro reputazione nei Musei di Berlino e di Roma, fossero riscoperte da Sébastien Bourdon a Stoccolma, sul 1653, che facevano da chiudende di finestra nelle regie stalle di Cristina di Svezia. È vero, invece, senza scampo, che più di tre secoli dopo, decorrendo l'anno 1957, le tele che qui presento (*tavole* 1-5) si trovavano ancora, se non a tappar finestre in una stalla, dietro un monte di cornici inutilizzate, nello sgabuzzino più cieco della pinacoteca napoletana e con un cartellino, vecchio all'incirca di cinquant'anni, che le bollava di 'inservibili'.

Sui primi dello scorso aprile, mettendo mano allo sgombero del vecchio museo per trasferirne i quadri alla nuova sede approntata nel Palazzo di Capodimonte, avevo curato di far rimuovere innanzi tutto la folta riserva di cornici, ammonticchiata da tempo nel buio e inaccessibile deposito degli scarti, addosso d'un gruppo non piccolo di quadri, creduti tutti inutilizzabili.

Di sotto il cumulo delle cornici rimosse, le vecchie tele riemersero, e presi ad esaminarle come non m'era stato possibile sino a quel momento. Ne balzarono fuori due, poco dopo, che mi colpirono.

Sottratte al polverone indifferente, mentre si dissipava lo smarrimento iniziale cagionato dall'aspetto disadorno e sommesso, esse mi parvero presto di spicco eccezionale e, a misura che le riguardavo, si levavano ad un grado sempre più alto, con incalzante rapidità.

La sentenza di 'inservibili', che avevo intanto scoperto in una annotazione moderna sul rovescio d'una delle tele, riceveva la più secca smentita e la rileggevo incredulo:

'Un santo a figura intera. Altro santo a figura intera. Tempera. I nn. non rispondono al cat. *Inseribili*'.

La bellezza delle opere ritrovate era incontestabile. In esse dominava quella equilibrata serenità che siamo soliti riconoscere nei capolavori della Rinascenza culminante, anche quando gli intenti più dichiaratamente classicistici sono abbandonati da un canto e dalle intermittenze dell'intellettualismo prevalente traluce un senso più schietto della vita e degli affetti.

D'altronde, ai piedi delle due tele, opportunamente raccostate, era chiarissima la data: DIE VI IULI MDXXVIII; anche se nell'unico inventario completo dell'istituto napoletano, un manoscritto del 1930 su cui mi affrettai a riscontrare i numeri del rinvio, quella data risultava inspiegabilmente interpretata 6 luglio sì, ma 1709, avendo forse scambiato X per C, e le due opere erano attribuite per conseguenza alla scuola parmense degli inizi del secolo XVIII.

Il giudizio di scuola parmense era validissimo, ma solo a patto che fosse retrodatato di duecent'anni: e già i richiami più intensi venivano dalla parte di Antonio Allegri da Correggio.

Mentirei, tuttavia, se affermassi che quel gran nome fu il primo ad affacciarmisi alla mente. Nell'abito del così detto specialista, settant'anni di critica filologica hanno mutato la vecchia tendenza di distribuire tra i pochi nomi noti dei capi-scuola il gran numero dei quadri. Dove era comune che un'opera del Penni o di Giulio Romano avesse corso sotto il nome di Raffaello medesimo, le conoscenze accresciute hanno causato l'eccesso contrario e abbiamo visto opere autentiche di Tiziano finire negli indici del Palma, del Cariani, persino d'un Francesco Vecellio; e il Mantegna cedere capolavori a Marco Zoppo. S'è creata una sorta di diffidenza per i grandi nomi, che incliniamo a spendere il più raramente possibile a causa d'una strana forma di venerazione del genio, fatta di misticismo e di scetticismo ad un tempo, che cagiona, a torto ugualmente, un prevenuto timore e l'incomprensione.

Pensai così al Parmigianino; ma fui subito costretto a ricredermi, sollecitato dall'impossibilità di conciliare la luminosa limpidezza di queste tele del 1529 con l'eleganza, ormai irrevocabilmente manierosa, della poco più antica 'Madonna del S. Girolamo' di Londra.

Tentai, del pari inutilmente, i nomi del Rondani, di Gandini del Grano, persino quello autorevolissimo dell'An-

selmi, che nel medesimo frangente si legava al ritrovamento di due opere di cui parlerò a parte e che convinsevano d'un orientamento diverso. La figura del santo di sinistra mi richiamava nel ricordo, sempre più intensamente, i vegliardi celeberrimi delle cupole parmensi.

Ad onta della incredula volontà di sottilizzare che mi aveva dapprima dominato, il prestigio delle opere sopravanzò; e il riscontro degli affreschi di Parma mi apparve decisivo. S'erano ritrovati, quasi certamente, due autografi del Correggio.

Credo di poter tornare ora, riposatamente, a rinforzare le ragioni di questo convincimento.

\*

Le due tele nacquero in forma di sportelli, da guardarsi raccolte e chiuse in un'unica composizione, e raffigurano a tempera magra (ciò che in antico si diceva a guazzo), S. Giuseppe venerato da un devoto. La grandezza, quella naturale<sup>1</sup>.

Non è difficile avvedersi che, se non fosse già l'atto dell'immagine di sinistra, grandeggiante nel vano della nicchia, a far certi della sua condizione più che umana, a ciò basterebbe il nimbo accennato nel chiaro come un tenue cerchio di luce; e la sua identità iconografica è stabilita dal bastone nodoso e dalla borraccia da cui ripende il tappo sul gradino (*tavola 5*), che sono una allusione trasparente al S. Giuseppe pellegrino della fuga in Egitto. La persona di destra, che, al cospetto del venerabile, s'è tolta la berretta dal capo senza nimbo e, con la mano al petto, raccogliendosi nella misura umana, appena tenta la genuflessione, non ha rango di santità ed è in atto di così sommessa devozione, le sue vesti sono così umili, da non consentir dubbi sulla sua fragile natura di viandante, incamminato per le strade di questo mondo.

Il tono è sospeso, quasi da sopramondo, e genera nel riguardante uno stato d'animo d'aspettazione, in una atmosfera di limbo: come se il viandante, giunto al fine del suo pellegrinaggio, sostasse all'antiporta di un empireo che il santo è sul punto di schiudergli, rammentando che i suoi religiosi l'invocano santo della buona morte, l'intercessore del transito da questo all'altro mondo. Tutto che insinua il sospetto che il dittico nascesse come un ex-voto commemorativo, all'anniversario della morte di un devoto di S. Giuseppe, appunto il 6 luglio 1529.

Le due parti della raffigurazione sono unite, così, da un legame di indole dolcemente spirituale e il loro accostamento traduce, con tenerezza già rara di per sè, un comune e antico atto di devozione in una manifestazione quieta di affetti.

Non è, bensì, psicologico, fosse pure della più riservata e ben intesa psicologia, il vincolo che lega le immagini. Esse sono riunite in una composizione sottilmente meditata, tanto approfondita per quanto meno ha di stento e di preordinato; come è di tutto ciò che nasce da intelletti spontaneamente capaci di ordine, non per proposito, ma per genio e consuetudine lunghissima. Nel vano moderato delle nicchie, che, accennate appena, quasi vogliono essere dimenticate subito dopo, il degradare delle immagini, dal santo al devoto, è senza pari: e l'invenzione di codesta gradazione delle dignità, poeticamente altissima, risulta figurativamente più intensa per quanto è diverso il S. Giuseppe, che sembra quasi muoversi e ruotare intorno al perno della gamba ferma, prendendo avvio col bastone e l'altro piede e il manto che fa ala, dal devoto, assorto e placato nel grande ondare dei panni.

Pure, non è nemmeno questo tratto stupendo a governare da solo il sentimento pittorico ch'è nei quadri.

Il momento che dà ali alla raffigurazione e risolve in una grande idea pittorica quel colloquio mormorato di umano e di sopraumano, è la luce fusa e vera che, piovendo dal margine superiore di sinistra, va quasi ad annullarsi in quello opposto di destra e nel tragitto scioglie in ombra la mobile mole del santo, si posa blanda sulle vesti ondose del devoto.

Nel dolce raggio, le forme, pur staccando dal fondo rischiarato, si allentano e quasi si disfanno, mutate in impronte grandiose. Il colore stinge e uguaglia la verità degli aspetti — il rosso, l'arancione, il grigio, la tenera bellezza delle carni — in un monocromo sommesso. La tecnica stessa della tempera magra, assorbita dalla grana della tela, rende l'impressione d'una pittura di succhi d'erba.

Tutto questo collima benissimo con ciò che, da secoli, abbiamo in mente sia stata l'arte del Correggio. E, ad apertura di libro, in qualsiasi trattato che parli del maestro, antico o moderno che sia, è facile trovar già descritto l'equivalente di ciò che qui abbiamo osservato dal vero.

‘Tengasi per certo che nessuno meglio di lui toccò colori, né con maggior vaghezza o con più rilievo alcun artefice dipinse meglio di lui: tanta era la morbidezza delle carni ch'egli faceva...’ (Vasari, 1550). ‘Quella inimitabile facilità e morbidezza di pennello, onde le sue opere paiono condotte

in un giorno' (Algarotti, 1762). 'Gusto delicato del colore, perfetta intelligenza del chiaroscuro, arte d'unir chiaro a chiaro e ombra ad ombra, staccar gli oggetti dal fondo e armonia impareggiabile' (Milizia, 1797). 'La tinta in certo senso d'avorio dei suoi dipinti, e la dolcezza dei contrasti fan pensare che dovette quasi sempre cominciare con un monocromato' (E. Delacroix, 1857). 'La maestria luminosa del colore variegato e troppo deciso; e dove la luce predomina, essa tende a dissolvere le diverse tinte in rapporti monocromi di tono' (Berenson, 1907). 'La luce si estese perciò tra le figure e le cose che dipinse, penetrò nelle parti secondarie e remote, e produsse la nuova e perfetta illusione che le forme da lui create si muovessero veramente nello spazio' (C. Ricci, 1930). 'Uno scioglimento cosmico pronto ad avvolgere le sue presenze paniche di quell'afflato sovrumanico che il grande Mengs, nella sua penetrante fraseologia formalistica, seppe chiamare bellezza ideale del chiaroscuro' (Longhi, 1956).

Ma se codesto modo inconsueto di saggiare la bontà di una attribuzione — paragonando le impressioni che un'opera suscita con ciò che pensarono gli Autori del maestro a cui s'intende di ascriverla — riuscisse sospetto, veniamo al riscontro diretto dei testi.

Il 'S. Giuseppe', innanzi tutto, per essere ancora una di quelle celebri impersonazioni di vecchiezza in cui il Correggio si provò tante volte, offre una ricchezza ed una varietà di riscontri, da non comportare che la scelta. Specie se questa, ricercando le opere del Correggio in qualche modo coeve del 1529 che si legge sulle tempere napoletane, saprà soffermarsi sugli affreschi di S. Giovanni e specialmente del Duomo di Parma, nelle parti maggiori come nei monocromi, dove anche la larghezza del trattamento, in un 'guazzo' grandioso su parete, dà già pronto l'addentellato per riconoscere l'identità, persino nell'aspetto materiale. In ogni parte di codesti affreschi, per non parlare che di un tratto strettamente stilistico, è dato di ritrovare esempi di solenni profilature d'ombre, identiche a quella con cui il S. Giuseppe, preso di spalle dalla luce, sopravanza mollemente sul chiaro per tutta la figura.

Il mite tumulto del panneggiamento, specie dove si ingorga tra le mani percorse dai fili tenui delle vene (che è un passo geniale d'osservazione e di resa pittorica) *[tavola 4]*, oppure si tende a falde leni e lamellate, o s'infosca nel controluce, è anch'esso un tratto esemplare per garantire la

paternità correggesca; e come lo si riscontra negli affreschi, nella 'Madonna del S. Giorgio', nel S. Girolamo della pala parmense, così può essere esso stesso assunto a simbolo dell'ondulo e del 'proto-barocco' che la critica ha sempre clamato essenziale del mondo pittorico dell'Allegri.

Se poi l'esigenza dell'ipercritico desiderasse prove più specifiche, mi pare che se ne diano di risolutive. Spicchiamo dalla tempera napoletana questo particolare (*tavola 2*), che d'altronde consente d'accostare meglio l'alito tremante della resa pittorica e quel senso di fragrante e quasi di transcente che ne emana, come se le tinte, esalando, dovessero svanire sotto gli occhi. L'invenzione, anzi la situazione medesima, ha un riscontro pieno in quella del famoso 'S. Bernardo' del Duomo di Parma (*tavola 6*), e vi ritorna la stessa soffice canizie che il Landi ammirava dal Cinquecento: 'niuno meglio i panni e capelli dal vivo espresse'. Un altro particolare della testa del santo (*tavola 3*) rivela somiglianze di ordine non meno assoluto per esempio col 'S. Matteo' della cupola di S. Giovanni (*tavola 7 a*) e anche con il S. Gemignano della pala di S. Giorgio a Dresda (*tavola 7 b*), vicinissima anche per l'epoca al dittico napoletano.

Quanto al devoto, il discorso si potrebbe ripetere identico, nonostante che in esso la gamma dei grigi e dei bruni smorzati, variando sulle vesti esposte alla luce in onde vastissime, trova accenti che arricchiscono il concetto di ciò che il Correggio seppe fare e sono il momento più felice dell'opera ritrovata. Il ritratto vero e proprio, toccante quanti altri mai, richiama prontamente l'esemplare più persuasivo, sin ora emerso, di questo particolar modo di rappresentare, che anche l'Allegri ebbe in pratica certo più largamente di quanto oggi non risulti. Mi riferisco allo stupendo 'ritratto d'uomo' riconosciuto da Adolfo Venturi, quando passò dalle mani del Grassi di Roma alla raccolta londinese di Lord Lee of Fareham (*tavola 8 a*). La somiglianza è acuta e insistente.

\*

Con gli argomenti stilistici si accordano anche le vecchie testimonianze.

Avevo notato dal primo momento, sul rovescio delle tele, la presenza dei ben noti sigilli farnesiani; di quei segni, cioè, che si ritrovano comunemente sulle opere, tra quelle della Galleria napoletana, che Carlo di Borbone, salendo sul trono delle due Sicilie, aveva portato con sè, da Parma, con la celeberrima eredità di Elisabetta Farnese.

Era certo, perciò, già da questo, che le opere ritrovate hanno una provenienza eccellente per prendere verosimile l'ascrizione caldeggiata. Tanto più sorprende che neppure questa traccia destasse la curiosità dei riordinatori delle collezioni borboniche. Ma c'è dell'altro.

Accanto al timbro delle iniziali G e F incrociate, impresso a secco su carta bambagina e significanti la Galleria Farnese, le tele recano in ceralacca rossa il sigillo di Ranuccio II e due numeri d'inventario, che rinviano dirittamente al famoso elenco descrittivo dei quadri esistenti intorno al 1680 nel Palazzo del Giardino in Parma. Qui, ai numeri che son gli stessi tuttora, chiarissimi sul rovescio dei dipinti, 463 per il S. Giuseppe, 464 per il devoto, nella quinta camera, dove col resto erano esposte la 'Trasfigurazione' del Bellini e la 'Zingarella', l'inventario registra: '463 - Un quadro alto br. 3 on. 1 e 1/2, largo br. 1 on. 2 1/2, a guazzo. S. Giuseppe in piedi vestito di giallo e rosso, poggia con la sinistra sopra un nodoso bastone con scritto sotto: Dic VI julii: *del Correggio.* 464. - Un quadro alto br. 3 on. 1 e 1/2, largo br. 1 on. 2 1/2, a guazzo. Un vecchio in piedi che si crede S. Gioachino con berretta alla destra, la sinistra al petto, pianelle a' piedi con le seg.ti lettere: MDXXVIII: *del Correggio*'<sup>2</sup>.

Che i quadri siano i medesimi e l'attribuzione una valida autorevole di quella riguadagnata per induzioni stilistiche, non è necessario rimarcare.

Quarantacinque anni dopo, quando fu redatta a stampa la rarissima '*Descrizione per alfabeto di cento quadri de' più famosi, e dipinti da i più insigni pittori del mondo che si osservano nella Galleria Farnese di Parma in quest'anno 1725*', tacite parrocchie delle precedenti citazioni correggesche, le due tele entrano nel numero<sup>3</sup>. Si manteneva limpida la loro reputazione ancora nel 1736, quando ne ricorre di nuovo la citazione, sempre al nome del Correggio, nell'inventario dei *Quadri della Regio-Ducale Galleria di Parma* rifatto in quel l'anno<sup>4</sup>.

Solo da questo momento la coscienza critica delle due opere s'offusca, ed è arduo seguirne la traccia sino ad oggi, pur tra gli storcimenti attribuzionistici.

Non risulta atrimenti; ma è credibile che passassero subito a Napoli col resto delle raccolte farnesiane. E nella confusione del trasferimento, disadorne come sono nell'aspetto, difficili da intendere, dovettero finire in qualche angolo buio dei ripostigli borbonici.

Lo Schipa, nel suo bellissimo libro sul *Regno di Napoli*

*al tempo di Carlo di Borbone*, citò fin dal 1904 un passo del viaggio in Italia del De Brosses, riferito recentemente anche dal Longhi<sup>5</sup>, che è una testimonianza preziosa, alla data del 1739, sul modo con cui furono trattati i quadri farnesiani dai 'competenti' di re Carlo, mentre si attendeva che fossero pronte le sale di Capodimonte in costruzione.

'Que de détails et d'exclamations j'aurais faits sur les admirables tableaux de la maison Farnese, qu'on y a transportés! mais ces barbares Espagnols, que je regarde comme les Gothes modernes, non contents de les avoir déchirés en les arrachant du palais de Parme, les ont laissés pendant trois ans sur un escalier borgne ou tout le monde allait pisser. Oui, monsieur, on pissait contre le Guide et contre le Corrége'<sup>6</sup>.

Non desidero forzare il senso della citazione. Ma, se si tien conto che la 'Zingarella' e lo 'Sposalizio di S. Caterina' del Correggio son tavoline a cui sarà stato usato riguardo (questo possiamo concederlo anche agli intendenti artistici dei 'Gothes modernes'!) e che comunque si immaginano male mescolate ai teloni e alle tavole di gran formato in un sottoscala, c'è da chiedersi se il De Brosses non vedesse orinare i 'fravecatore' di Carlo di Borbone appunto sulle tele che ci interessano.

Da allora nessuna traccia delle opere nella letteratura. Nel 1865, bensì, Pietro Martini pubblica per primo, in appendice ai suoi *Studi intorno il Correggio*, lo stralcio delle opere indicate col nome dell'Allegri nell'inventario farnesiano del 1680, e, tra queste, la citazione delle due tele, che son richiamate anche nell'elenco alfabetico che conclude il volume<sup>7</sup>. Cinque anni più tardi, la *Raccolta di cataloghi e di inventari inediti* del Campori ripubblica, nel corpo ora completo dell'inventario del Palazzo del Giardino, la citazione già edita dal Martini<sup>8</sup>. Ma questo non mosse alla ricerca né gli studiosi — stranieri o italiani che fossero — ridivenuti attivissimi intorno all'argomento principe; né i parecchi che dibatterono a Napoli l'opportunità di riordinare la quadreria e in effetti la riordinarono, o, come il conte A. Filangieri di Candida, ne sostennero il riordinamento con ricerche d'archivio che sono tutt'oggi di prima utilità.

Nel 1934, perciò, la bellissima bibliografia del Correggio di Silvia De Vito Battaglia non può altro che ricordare le vecchie indicazioni inventariali, e di nuovo, nell'indice delle opere, i soli soggetti iconografici e la primitiva ubicazione parmense<sup>9</sup>.

Quanto alle tele medesime, dopo l'ultima citazione del 1736 e l'allusione del De Brosses, sono riconoscibili a Napoli, con certezza, solo durante la seconda metà dell'Ottocento, ai numeri 65 e 71 dell'Inventario Sangiorgio. Ma portano l'attribuzione insignificante alla scuola bolognese. Poco dopo, non vengono neppure inserite nell'Inventario Generale del Museo Nazionale, né le registrano i cataloghi a stampa del De Rinaldis, nel 1911 e nel 1928. Ricompaiono nel 1930, descritte minutamente ai numeri 1290-1291 nel primo elenco completo dei quadri della Pinacoteca. Peggio che mai, però, non solo non se ne ricorda la provenienza, bensì vi figurano assegnate al Settecento. E sono abbandonate allo scarto, dov'erano state cacciate, chissà da quanto, come 'invisibili'.

\*

Se il complesso degli argomenti<sup>10</sup> sarà parso sufficiente per riammettere nell'opera del grande maestro di Parma il dittico farnesiano ritrovato a Napoli, la data del luglio 1529 che vi si legge lo pone al colmo dell'attività del Correggio, quando egli attendeva alla cupola del Duomo.

Era cioè il momento in cui, percorsa per intero la vicenda che il Longhi ha recentemente riassettato in modo esemplare<sup>11</sup>, dalla dedizione al Mantegna alla diretta esperienza romana del primo Michelangelo e di Raffaello, l'Allegri si muoveva finalmente libero, nel suo panico tripudio.

Pure, proprio la contiguità necessaria con il capolavoro del Duomo e lo stesso particolareggiato riscontro morfologico di cui si è parlato — al punto di voler ora immaginare, magari un po' romanzescamente, che il Correggio attendesse alle due tempere addirittura sui ponti della cupola, dando una pennellata al 'S. Bernardo' e ai 'Profeti', l'altra al 'S. Giuseppe' — suscita la necessità d'un approfondimento.

Gli sportelli napoletani toccano sentimenti, che nell'opera altamente fantastica del Correggio vivono una vita speciale e riposta.

Il Berenson, 'imbarazzato e depresso' dalla 'sfrenatezza e dalla "stravaganza" della cupola celeberrima, rimproverò all'Allegri qualcosa che volle chiamare difetto d'economia, e credé di poterne segnalare la prova flagrante nel 'Ganimede' di Vienna. Replica letterale d'una delle figure del pennacchio col 'S. Bernardo' sotto l'"Assunzione", questo sarebbe riuscito 'un capolavoro di disegno immaginativo' proprio perché offerto separatamente dal vortice dell'affresco nel suo complesso<sup>12</sup>.

L'osservazione potrebbe applicarsi anche al caso degli sportelli napoletani, perché è indubbio che, almeno nel 'S. Giuseppe', si isola e si potenzia un concetto, che nell'affresco appare se non sperperato, profuso. Ma la considerazione rimarrebbe formale, giacché, a guardar bene, nell'opinione del Berenson non è che il preannuncio della pertinace diffidenza verso l'«agitato» continuo e trascolorante del barocco, accanto alla sfiducia per i valori che non siano puramente tattili.

Ciò che distingue il momento poetico del dittico farnesiano è un rapporto assai diverso fra il particolare e il generale. Al confronto del brusio ardente e pagano che scende dall'«Assunzione», snervante in una squisitezza gigantesca, qui è un accento vero che nell'infuso flette persino il tumulto delle forme — che pure non vi si comprime o annulla — ad una riservatezza accorata. Cioè, se non m'inganno, vi prevale un aspetto di quella eccezionale, ma non sempre ammirata capacità dell'Allegri di rubar fremiti al vero, che, per esempio, lascia sciogliere la stessa energia 'proto-barocca' del suo capolavoro in una visione di cielo violetto e grigio perla, metereologicamente persuasiva; e anche al Berenson faceva ravvisare nella 'Madonna del S. Girolamo' la 'sola pittura che interpreti perfettamente una delle più maestose rivelazioni naturali: l'aperto meriggio italiano, con le sue sconfinate lontananze, sommerso nel mare della luce uniforme ma che vibra dell'impercettibile fremito della calura'.<sup>13</sup>

La verità di codesti accenti affiora, naturalmente, anche nel 'S. Giuseppe'; ma prende quota e si rivela soprattutto nel ritratto del devoto, che s'apre ad una rappresentazione umana diretta. Lasciando miracolosamente da parte tutto il bagaglio intellettualistico e persino sensuale del Rinascimento già troppo maturo, s'intride d'affetti quieti e senza turbamenti.

Questo, realmente, rivela qualcosa di importante e di inedito nell'opera del Correggio.

Dopo tanti sforzi e ritorni della critica intorno all'argomento, si sa d'altronde quanto siano rari i ritratti fondamentalmente attribuibili al maestro. Il contributo arrecato dal ritrovamento di codesto autentico ritratto d'un uomo è perciò, anche sotto tale aspetto, di un interesse reale. Ma, ciò che non conta di meno, è che esso ripone il problema di un momento particolare della cultura del suo autore.

Nel 'S. Giuseppe' ricompare ancora una volta il misto

di conoscenze raffael-michelangiolesche che il Correggio aveva maturato durante il suo ormai innegabile viaggio romano; e anzi con un tratto speciale che potrebbe far riconoscere nella dolce maestà della figura e nell'atto delle braccia in croce, una poggiata sul bastone, un rielaborato ricordo del S. Paolo di Raffaello nella famosa pala di Bologna.

Nel ritratto l'ascendente raffaellesco assume accenti e aspetti propri, invece, del mondo veneto, e vien fatto invincibilmente di pensare al nome di Lorenzo Lotto.

La critica ha toccato il problema degli scambi culturali fra il Lotto e il Correggio, almeno da quando l'*'Odoni'* di Hampton Court e il *'ritratto con la zampetta d'oro'* di Vienna, che son del Lotto, si attribuivano al Correggio, e il *'ritratto'* Lee of Fareham, che è del Correggio, si attribuiva al Lotto; e un confronto di ciò che portasse i due artisti a somigliarsi, soprattutto nel campo del ritratto, è stato condotto di recente da Anna Banti, con penetrazione realmente fuori del comune.

Ma, come il problema era stato posto in antico per affermare un ascendente del Correggio sul Lotto, il risultato degli studi moderni è valso a svincolare il Lotto dalla supposta dipendenza.

Al cospetto della tela napoletana, dipinta nel 1529, dopo l'*'Odoni'* di Hampton Court del 1527, dopo il *'ritratto virile'* di Vienna dello stesso tempo, io mi chiedo se il rapporto non debba essere ora affermato in vantaggio del maestro veneziano. Il suo modo di osservare uomini meditativi e melanconici, e di coglierne con partecipazione l'indole rassgnata, ha qui di certo l'eco più giusta e più originale ad un tempo.

Ma se, per la mancanza di elementi asseverativi su cui fondare l'affermazione d'un rapporto storico, non si vorrà parlare di eco specifica, almeno si riflette sull'importanza del riscontro.

A quelle altezze, le anime dei grandi si incontrano per necessità spirituale e i loro colloqui, seppure involontari, sono il segno supremo dei tempi.

\*

Mi si consenta di non lasciare l'argomento correggesco, prima di aver presentato anche un altro dipinto, questa volta su tavola, monocromo del tutto, e di piccole dimensioni, conservato ad Oxford: il numero 109 della Dr. Lee's Gallery al Christ Church College (*tavole 9-11*).

L'operetta raffigura un 'Olimpo' (Ercole, per esempio, è riconoscibilissimo) e, sebbene nella raccolta porti una attribuzione molto simile al vero ('School of Parma, after Correggio'), la critica l'ha sempre trascurata.

La mia impressione è che il dipinto spetti al maestro medesimo. Il groviglio vorticoso dei corpi cacciati in giro al gran buco accecante del cielo e l'inarcarsi di quei corpi in atti sorprendenti, sono d'una intensità geniale. Gli stravolgimenti degli scorci, fra i più inauditi dell'arte. Ed è al grado supremo anche la pittura, che acquista capacità di luminescenze vertiginose, rivela le carni e le intenerisce. Per trovare qualcosa di somigliante, dal lato della tenerezza, occorre attendere i disegni di Annibale Carracci pei nudoni di Palazzo Farnese; ma l'epoca non può venire tanto avanti.

Il pensiero centrale della tavoletta di Oxford s'accorda, invece, con l'idea che il Correggio svolse nella decorazione delle due cupole, quando le intese, per primo nella storia dell'arte, non solo come occhi aperti sul cielo, ma come trasformazione illusiva della stessa calotta muraria in una volta di cielo vero, attraversato da nuvole e abitato da deità. E il senso puramente mitologico d'un simile olimpo, dove indistintamente tutti gli dei sono nudi d'una incolpevole nudità, come l'*'Antiope'* del Louvre o la *'Leda'* di Berlino, è correggesco anch'esso.

Cercando tra quei giganteschi e ansiosi cumuli di membra, è poi agevole riconoscere il modo pittorico tenuto dall'Allegri nei celebri monocromi del Duomo di Parma.

Per non parlare che di un tratto solo, l'*Ercole* /tavola 11/ (a destra) ha il riscontro preciso in questo ben noto 'reggifestone' del sottarco /tavola 12/. La luce tocca le membra, ne rivela l'impasto e le sbattimenti, virando alla stessa maniera. L'analogia è assoluta nel concetto anatomico e nell'impianto del sotto in su.

L'attribuzione al Correggio di questo vero abbozzo per una terza cupola, accresce anch'essa, per altri aspetti, l'idea che noi abbiamo della sua arte. Questa volta il sorprendente è che nell'opera domini il presagio di pensieri addirittura manieristici, che riappariranno al colmo del loro svolgimento solo negli spiritati 'sott'in su' del Tibaldi e del Primaticcio.

Il problema delle origini di questo particolare atteggiamento dell'arte emiliana, non è stato ancora approfondito dagli studi. Ma, da taluni sintomi, si è indotti a credere che gli intrecci di cultura romana e proto-manieristica che si

verificarono presto anche a Parma, dal tempo che l'Allegri rientrava dal viaggio di Roma, Michelangelo Anselmi sopraggiungeva da Siena e compariva a Mantova la troupe di Giulio Romano, acquistassero precocemente un significato moderno e divenissero un punto di riferimento capitale per gli svolgimenti successivi.

Ebbi già a notare il significato precubistico di taluni affreschi giovanili del Parmigianino in S. Giovanni Evangelista a Parma: i putti reggi-festoni sulla ghiera d'arco della prima cappella a sinistra, ad una data sicuramente più antica del viaggio del maestro a Roma, sono già impressionantemente tibaldeschi<sup>14</sup>. La presenza dell'Anselmi avrà contribuito certamente a stimolare le simpatie verso la maniera liquida e lampeggiante che il Beccafumi faceva grandeggiare a Siena e a Genova. Lo stesso michelangiolismo spiegato dal Correggio nella cupola di S. Giovanni ha, a momenti, un senso che precorre addirittura il 'Giudizio Universale' della Sistina.

Ma perché i geni sono innanzi tutto uomini, e vivono da uomini nella società, pronti per quanto è più libero e aperto il loro spirito a raccogliere anche cose minori di loro, credo che l'Allegri potesse rimanere impressionato, all'estremo della sua vita, anche dagli avvenimenti artistici che stavano prendendo quota a Mantova, per l'impulso di Giulio Romano.

La datazione della tavoletta di Oxford io credo che debba riguardare l'ultimo momento dell'arte dell'Allegri, più progredita e complessa com'è, per ciò che riguarda i movimenti culturali, rispetto alla cupola del Duomo. Vorrei spingermi, perciò, a supporre che in essa si debba riconoscere il primo pensiero di una decorazione in progetto per il Duca di Mantova, tra quelle per le quali il Correggio aveva ricevuto persino anticipi di pagamento, ma che non riuscì a portare al termine per il sopraggiungere della morte.

Si trattava, come si sa, di un nuovo ciclo degli 'Amori di Giove' e nella sala mantovana in cui avrebbero dovuto esser collocate le tele mitologiche, la rappresentazione d'un Olimpo nel cupolino poteva essere non solo opportuna, ma d'obbligo.

Comunque, solo a Mantova idee simili riuscirono feconde ed ebbero una vera continuazione. Quando l'ingegno quasi sublime del Primaticcio, mantovano di formazione, ma per candore e tenerezza poco meno che correggesco, dové immaginare più tardi un 'Olimpo', i suoi pensieri non seppero far meglio che rivolgersi alla stessa grande idea che traluce dall'abbozzo di Oxford. Eccone il riscatto a fronte /tavola 13/.

## NOTE

<sup>1</sup> Le tempere misurano esattamente cm. 165 × 64 ciascuna. Che esse fungessero originariamente da sportelli, risulta dai telai su cui erano montate e che erano ancora quelli dell'epoca. Sebbene particolari ragioni tecniche hanno reso necessaria la loro sostituzione, essi sono stati conservati. Ai margini interni verso il centro presentano tuttora chiarissime le riseghe che li compongono a battente e verso l'esterno si riconoscono ancora le tracce dell'incastro delle cerniere. I telai moderni, con cui sono stati sostituiti, riproducono fedelmente la foggia di quelli antichi.

Sul rovescio delle tele, a causa dello strato tenuissimo di preparazione su cui la tempera è stata eseguita, si vedono distintamente, fin nelle particolarità del colore, le impronte delle due figure. La assoluta necessità di rinforzare le tele mediante la foderatura ne ha inevitabilmente attenuato la leggibilità. Ma l'inconveniente è stato ridotto al minimo, eseguendo la foderatura con sete trasparenti, e il risultato, nel complesso, può dirsi soddisfacente.

Nessun ritocco pittorico è stato apportato alle superfici dipinte e la pulitura stessa s'è limitata all'indispensabile. Un trattamento successivo e cautelatissimo potrà migliorare ancora la leggibilità delle opere, specie nei fondi.

<sup>2</sup> G. Campori, *Raccolta di cataloghi e inventari inediti di cose d'arte*, Modena (1870), pag. 228. Si avverte però che il Campori omette di riportare i numeri d'ordine delle opere. Esse risultano invece nel manoscritto originale e sono infatti riferiti nello stralcio del medesimo inventario farnesiano edito da P. Martini, *Studi intorno il Correggio*, Parma (1865), pag. 208.

<sup>3</sup> Dice esattamente la citazione, sotto la rubrica CORREGGIO: '34. N. 184 - figura di uomo in piedi con barba, e capelli bianchi, drappo rosso indosso poggia le mani sopra nodoso bastone, ha un bottazzo ai piedi, e diadema al capo, vien creduto S. Giuseppe, con iscrizione die VI juli. Dipinto a tempera (463). 35. N. 182. - Figura d'uomo in piedi con barba, e capelli neri, berretta in destra, sinistra al petto, mantella sulle spalle, creduto S. Giovachino, con la iscrizione MDXXIX (sic). Dipinto a tempera (464)'.

<sup>4</sup> *Quadri della Regio ducale Galleria di Parma* (1736), Napoli, Archivio di Stato, Carte Farnesiane, fascio 1853, vol. XI. Inedito. La citazione è: '177 - Correggio. 3.21 1/4 × 1.22 1/4. Vecchio in piedi creduto S. Giovacchino con iscrizione «MDXXIX» (sic) n. 464'. Poco più sotto: '179. Correggio, a quazzo 3.21 1/4 × 1.22 1/4. S. Giuseppe con bastone nodoso con iscrizione «Die sexta July» (sic) N. 463'.

<sup>5</sup> M. Schipa, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone* (1904), pag. 286. R. Longhi, in 'L'Europeo' (maggio 1957).

<sup>6</sup> De Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, I (1741), pag. 359.

<sup>7</sup> P. Martini, *Studi intorno il Correggio* cit., pagg. 208 e 234.

<sup>8</sup> G. Campori, Op. cit., pag. 228.

<sup>9</sup> S. De Vito Battaglia, *Correggio, Bibliografia*, Roma (1934), pagg. 295, 296, 347, 348.

<sup>10</sup> Altri indizi per far luce sull'origine dei dipinti si possono recuperare battendo con cautela le vie insolite dell'iconografia. Recentemente, su questa medesima rivista, è stato notato, sebbene ad altro proposito, quanto siano rari in Italia, anteriormente alla metà del Cinquecento, la raffigurazione e il culto stesso di S. Giuseppe, da solo (R. Longhi, *Due dipinti del Battistello*, in 'Paragone' N. 85, gennaio 1957, pag. 102).

segg.). È perciò sorprendente constatare che alla data sicura del 1529, cioè prima di tutte le manifestazioni consimili da noi, le due tele farnesiane costituiscono un esempio clamoroso di omaggio al santo. La cosa è tanto più interessante perché si collega ad altri casi, tutti localizzabili in Parma. La scritta dedicatoria della 'Madonna della Scodella', l'11 giugno 1530 reca: 'Divo Josepho Deiparae Virginis custodi etc.' Il 19 ottobre 1528 era stata pagata una somma a Francesco Maria Rondani 'qui pinxit Imaginem Sancti Josephi ponendam in Oratorio Novo, Dominae Sanctae Mariae', cioè alla Steccata. Il 20 aprile 1530 furono presi accordi perché il Parmigianino dipingesse, sempre per la Steccata, un 'S. Giuseppe' e un 'S. Giovanni Battista' (per entrambe le ultime notizie si veda soprattutto: L. Testi, *S. Maria della Steccata in Parma, Firenze, La Nuova Italia* (1922), pag. 151).

Ebbene, il 19 marzo 1528 il Consiglio Generale del Comune di Parma aveva decretato a voti unanimi che fra i santi protettori e avvocati della città venisse annoverato anche S. Giuseppe e che gli fosse dedicato uno dei nicchioni grandi nella nuova chiesa della Steccata allora in costruzione e a cui erano rivolte le cure di tutta la cittadinanza (cfr. A. Del Prato, *I Santi protettori di Parma* etc., pag. 19; Benassi, *Storia di Parma*, vol. V, pag. 268. Si veda anche: L. Testi, op. cit., pag. 50).

Chi fossero i fautori del culto giuseppino, non è dato di sapere con esattezza dai documenti che ci sono pervenuti. Ma, nello stesso anno della proclamazione, morì a Parma, senza eredi, Guido da Correggio, l'ultimo dei conti di Casalpò, lasciando tutti i suoi beni appunto alla confraternita e alla chiesa della Steccata (cfr. L. Testi, op. cit., pag. 50, nota 134). Qui, mentre si ergeva la cappella di S. Giuseppe, fu decretato che se ne intitolasse un'altra alla memoria del conte Guido e nel febbraio del 1529 già si lavorava alacremente. Sebbene il manoscritto del Galli, conservato all'Archivio di Stato di Parma, affermi: 'nell'anno 1531 li 22 maggio fu trasferito il cadavere del su sig. Co. Guido da Correggio da Casalpò a Parma e sepolto nell'oratorio nuovo della B. V. della Steccata' (c. 39 v.), un documento del 26 febbraio 1529 parla specificamente di 'due cappelle al presente principiate, cioè quella del sig. Sforza e quella del conte Guido da Correggio'; più sotto anzi soggiunge: 'delle quali finestre gliene va due di sotto per la capella del conte Guido et due di sopra; et altre due nella capella del sig. Sforza', dimostrando che i lavori erano avviati e già a buon punto (per le notizie e i documenti cfr. sempre L. Testi, op. cit., pag. 52, nota 141, pag. 218).

La cappella esiste tutt'oggi; e tutt'oggi vi si può vedere, con la esplicita scritta dedicatoria, il monumento su cui lo scultore correggese Giovan Battista Barbieri, fra il 1568 ed il 1570, pose la statua-ritratto del defunto (cfr. L. Testi, op. cit., pagg. 218-19).

Ora, il ritratto marmoreo scolpito dal Barbieri /tavola 8 b/, nella parte fisionomica rammenta il ritratto della tela farnesiana in modo più netto di quanto sarebbe ammissibile nel caso d'una somiglianza fortuita: stessa struttura del capo, stesso modo di portar capelli e baffi e barba, stesso taglio del naso incavato sotto la fronte, soprattutto stessa aria mansueta e rimessa, che è il tratto dell'uomo.

Se, ai fini dell'identificazione di un personaggio storico in opere di tecnica e di arte diverse, occorre provarsi a dimenticare le differenze determinate da ragioni di ordine stilistico o dal grado diverso di penetrazione di cui son dotati i differenti artisti; il nostro caso mena anch'esso alla conclusione che il personaggio raffigurato nella statua della Steccata e quello del quadro di Napoli possono essere benissimo la medesima persona.

Già di per sé, a rammentare quanto siano avari i documenti parmensi e quanto sia lacunosa la biografia del Correggio, questa identificazione non è di piccolo momento; ma apre anche altre possibilità. Guido, come s'è detto, morì nel 1528 (fosse proprio il 6 luglio, il giorno inscritto nei quadri, c'è da supporlo, sebbene sino ad ora io non sia riuscito a sincerarmene); ciò potrebbe dire che le tele di Napoli, datate un anno dopo, nacquero realmente, come s'è prospettato nel testo, per commemorare l'anniversario di quella morte. La presenza del nuovo Patrono della città, venerato, prima che altrove, nella stessa chiesa a cui Guido aveva lasciato i suoi averi, e solitamente invocato come il santo della buona morte, non potrebbe riuscire nella circostanza, meglio giustificabile.

Ma il ritratto scolpito dal Barbieri sulla tomba della Steccata, a sentire la testimonianza incontrovertibile dei documenti, è posteriore di 40-42 anni alla morte di Guido da Correggio (cfr. L. Testi, op. cit., pagg. 83-84 e note). È assai improbabile che lo scultore, nel rievocare l'immagine del defunto, s'affidasse a ricordi personali. Si sarà affidato ad un ricordo coevo, sicuro come documento fisionomico e autorevole. Mi chiedo se codesto documento non fosse il dittico farnesiano. Un tratto me lo fa ritenere verosimile, ed è che la scultura, mentre per la parte fisionomica si attiene al ritratto del devoto, nel far barba e baffi spioventi sulle labbra, muovendosi in una temperatura specificamente correggesca, sembra richiamarsi direttamente anche alla testa del S. Giuseppe.

Se questo è vero, qui si potrebbe riconoscere una prova della reputazione goduta dai dipinti napoletani, più di cent'anni prima che fossero rammentati nell'inventario farnesiano.

Sin dai primi giorni, del resto, mi vado domandando se un'altra prova non debba ravvisarsi nel S. Girolamo d'una pala del Rondani alla Galleria di Parma (n. 70).

La postura delle gambe del santo è tanto simile a quella del nostro S. Giuseppe, da dover credere che ne dipenda; ad onta che anche il S. Giuseppe della pala della Scodella, nell'atto, assomigli moltissimo a quello del quadro ritrovato.

Si potrebbe anche prospettare, infine, la somiglianza insistente tra il devoto del dittico napoletano e il ritratto d'uomo del Correggio nella Raccolta Lee of Fareham. Oltre che stilistica, quella somiglianza è, a guardar bene, fisionomica: come se l'identità dell'autore si rivelasse anche nell'identità della commozione al riapparire dello stesso oggetto che la produce. Sospetto, cioè, che il ritratto Lee of Fareham raffiguri anch'esso, di poco più giovane, il conte Guido (*tavola 8*).

Questi indizi e il tono stesso delle opere potrebbero indicare la consuetudine d'un medesimo pittore con una medesima persona storica; e par che vogliano narrare di una confidenza familiare e domestica, che si va ricostruendo, sotto i nostri stessi occhi, come un pezzo di vita. Guido era un cugino di Giberto X da Correggio, con il quale l'Allegri, a meno di due mesi dalla morte, era ancora in tanta dimestichezza, che andò testimone all'strumento dotale della principessa Chiara, sposa promessa a Ippolito, il primogenito di Giberto e di Veronica Gambara (cfr. Pungileoni, *Memorie di Antonio Allegri detto il Correggio*, 1817-21, vol. II, pag. 247).

Perché ne è occorso il ricordo poco più sopra, in questa stessa nota desidero soggiungere che né il dipinto pagato al Rondani nel 1528, né quelli commessi al Parmigianino nel 1530 hanno lasciato traccia sicura. Tuttavia, mentre è probabile che il Parmigianino non assolvesse l'incarico, sono convinto che l'opera del Rondani può essere identificata, come è stato detto, ma anche contraddetto, con lo 'Sposalizio di S. Giu-

seppe' n. 44 della Galleria di Parma. Mi induce a crederlo il fatto che, quando lo scultore G. B. Magnani rinnovò l'altare di S. Giuseppe alla Steccata, durante il 1º quindicennio del Seicento, il quadro che vi fu posto fu appunto uno 'Sposalizio di S. Giuseppe': quello datato nel 1617 da G. C. Procaccini, che è poi entrato a far parte anch'esso della Galleria parmense.

<sup>11</sup> R. Longhi, *La camera di S. Paolo*, Genova (1956). La citazione longhiana riferita pagine addietro nel testo, sul carattere dell'arte del Correggio, è tratta appunto da questo importantissimo saggio.

<sup>12</sup> Le citazioni sono ricavate da B. Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento*, traduz. di Emilio Cecchi, III ediz., Milano (1948), pag. 239 segg., *passim*.

<sup>13</sup> B. Berenson, op. cit., pag. 242.

<sup>14</sup> F. Bologna, in 'Paragone': n. 62, pag. 32; n. 73, pag. 28.

CARLO VOLPE

## ANTEFATTI BOLOGNESI ED INIZI DI GIUSEPPE MARIA CRESPI

Il quesito della formazione di Giuseppe Maria Crespi costituisce un problema che è già apparso assai suggestivo e inquietante<sup>1</sup>.

Ma a chi se lo riproponga oggi, la desiderata spiegazione, diremo subito, sembrerà venire per la via più breve dai dati forniti dalla stessa cultura locale, inducendo altresì ad una più alta valutazione di alcuni pittori ricchi di nuovi umori e di vera fantasia.

Questa premessa non sposta, e semmai ribadisce il senso dell'unica conclusione possibile circa il raggio culturale dell'arte del Crespi, sul quale, in effetti, grava ab origine 'quel sedimento del luogo che, fino all'ultimo, è il suo limite più forte'<sup>2</sup>. Sarà piuttosto un motivo ragionevole di meraviglia constatare come, ad onta di quella stretta discendenza da lezioni prettamente locali, la voce del Crespi oltrepassi poi sensibilmente la portata di quelle indicazioni, così da invogliare sempre ad un confronto, peraltro sforzato, con i maggiori esiti europei del suo tempo.

Ma taluno chiederà già che sostanza debba allora estrarsi dalle notizie intorno ai viaggi e alle esperienze giovanili del maestro che si rinvengono nella fonte di gran lunga la più preziosa della storiografia crespiana: dico nella vita stessa dal figlio Luigi per il terzo tomo della *Felsina Pittrice*. A dire il vero quei prevedibili riferimenti a luoghi ed incontri men-

tali con maestri troppo antichi, cari alla cultura della 'Felsina', sembrano già un segno di scontata obbedienza cui, da buon zelatore clementino, il canonico Luigi vuole assolvere mentre lavora ad accrescere i tomì del Malvasia. Non sfugirà il sospetto ricalco dello 'studioso corso' dei Carracci che, come schema affatto anodino desunto dalla ben nota storicizzazione in chiave eclettica dell'episodio carraccesco, si procurava di inoculare in tutti i cervelli malcapitati nell'ambito dell'Accademia Clementina; da lasciare in fiero dubbio sulla utilità dei passi in questione<sup>3</sup>. Intendo dire che mentre non si nega l'accadimento materiale di quelle gite veneziane parmensi e pesaresi, esso non risolve il quesito di una formazione mentale che si rivelerà, per contro, vincendo ogni corriva falsariga accademica; dove pertanto avrà influito più probabilmente una storia assai prossima di moti e velleità di natura sperimentale, alternate tra il culto empirismo dello spirito barocco e l'empirismo puro degli atteggiamenti più naturali.

Una vicenda viva di opere e di artisti che risponda a queste istanze non è difficile ricostruirla nella pittura bolognese (e persino nel mirabile capitolo, ancora quasi tutto da scrivere, della scenografia, e della architettura ad essa strettamente connessa) della seconda metà del Seicento.

Escludendo senz'altro da un tale tracciato l'abbastanza noto e insopportabile Cignani e tutta quella produzione che rientra nello spirito della sua accademia, è urgente domandarsi che cosa avevano detto il Canuti e il Pasinelli, naturali capiscuola e iniziatori del giovane Crespi: pittori ambedue tutt'altro che scarsi, e che danno il meglio di sé fra il sesto e il nono decennio.

Di un raggio assai ardito, generoso senza dubbio, è la parabola del gran gusto del Canuti. Nascendo nel 1620 fu in tempo per trovarsi ventenne in ambiente reniano, e quando comunque si smorzava la vena degli altri maestri formatisi sotto i Carracci. Ma non sembra che egli si presti alle lusinghe di queste ultime sirene di una cultura ormai stanca, come per contro avviene all'albanesco Cignani, né ai troppo sottili *distinguo* affermati, con riserva mentale di eredità reniana, dal Cantarini e dal Torre.

Nessun'opera sicuramente datata del Canuti rimane a documento di quegli anni fra il 40 e il 60 in cui si decideva il predominio o meno di una estetica di tipo ideale, che intanto rischiava di irretire affatto la vena dei bolognesi. E dispiace questo difetto di opere quando si pensi che proprio

al Canuti spetta il merito di introdurre, ancor prima della sua fase prettamente barocca a Bologna e a Roma, che è la più nota, gli elementi della sua scelta squisitamente personale e anticlassica<sup>4</sup>. Grazie ad un rinnovamento sostanziale del concetto corrente di tradizione, comincia anzi il Canuti col chiamare finalmente in causa la grande ombra inquieta del Lanfranco, trovando in tal guisa il miglior avviamento alla comprensione successiva del barocco romano e all'insersione attiva nel vivo di esso dopo il 70.

Per la verità il Mitelli e il Colonna avevano già prodotto, ma non in patria, lo squisito innesto della buona scienza quadraturistica bolognese con la gonfiante favola boschereccia di sapore ormai più cortonesca che carraccesca; ed a Genova per l'esattezza, in Palazzo Balbi, intorno al 1650, con buon anticipo anche sui grandi decoratori genovesi della seconda metà del secolo. Ma, per quel che riguarda il Colonna e il grande Mitelli, la verifica prospettica del quadraturismo, che nascondeva una radice di disciplina accademica, finiva per strozzare nella culla quella aspirazione di fantasia immediata sorta con le arie illusive chieste dalla bisogna decorativa, così che esse si involvono presto, nello stesso Colonna dopo il 60, in un impacciato svago pittorico, vivido soltanto nell'episodio lieve e ciarliero e incapace di estendersi ad un repertorio che non fosse solo ornativo.

Questa integrità di intenti e di risultati versati sul nuovo sono invece nella gran macchina tumultuosa del 'Giudizio' alla Certosa del Canuti (*tavola 14*): un quadro che sembra nascere vicino al Preti più rombante, o porsi in un competitivo confronto, grazie alla capacità di spremere direttamente le proprie ragioni di dramma clamante dai capolavori più macchiatì di Lanfranco. Ecco la direzione giusta, a mio avviso, rammentando le opere che il Lanfranco aveva lasciato a Piacenza e a Parma, al fine di scoprire la fonte principale della svolta anticlassica di quei bolognesi che sosterranno il ruolo più vivo nell'arte dei decenni successivi.

Né si esauriscono presto i particolari di questa vicenda<sup>5</sup>. Una parte di rilievo acquista, problematicamente, da Canuti a Crespi, la funzione di postuma influenza esercitata dall'opera del Guercino. Che non sarà mai stato, in effetti, di decisiva apertura. Si vuol dire che, quanto a questo artista, la molta strada percorsa dalla critica moderna ha spesso oltrepassato il segno, attribuendo al centese una quasi illimitata facoltà di pittore diretto e tutto natura, degno di un rinnovatore di civiltà. Più appropriato sarà un giudizio

che temperi la elogiastica sul 'vero Guercino'. Così, accanto ai dati positivi delle intuizioni giovanili, e dei primi affreschi soprattutto, di Cento e di Bologna, quando egli non era ancora passato da quella dolcissima polpa di calda natura a sensi sempre più carichi e affocati, si avverte crescere il peso del limite provinciale mai completamente superato; quello stesso che gli funge da freno anche a contatto con la cultura romana rinnovata dal Caravaggio, che aveva ancora la virtù di produrre, negli stessi anni in cui si dà la presenza del Guercino in Roma, l'altissimo episodio 'europeo', e ben altrimenti portante, di Giovanni Serodine. Non che si voglia privare il Guercino della posizione e del grido che i tempi e l'ambiente in cui visse gli gratificarono, ma sembra certo che, per lo studio delle fonti di cultura nella stessa Bologna di cinquant'anni dopo, sia più ragionevole pensare che senza un allineamento col gran moto barocco, tramite primo il Lanfranco, il sogno sempre più pesante del renismo e del suo seguito immediato, se pure assai nobile, non si sarebbe spezzato d'un tratto, come avviene in questo effetto canutiano di risveglio ansioso, forte della fiducia di riprendere un cammino intermesso. E occorre aggiungere che un rilancio di Lanfranco poteva implicare una benefica rivalutazione del ferrarese Bonone e della sua ultima sorprendente attività, tutta incantata realtà di costumi, di arie, di coloritissimo ambiente.

Codesto contemperato rinvio mentale a Lanfranco e a Guercino spiega la sonorità e l'impasto dei due splendidi ovati dello scalone di Palazzo Pepoli Campogrande (*tavola 6/7*). In che anni essi furono dipinti non so dove appigliarmi per precisarlo, se non forse immaginando un aspetto precedente l'attività romana, che cade fra il 72 e il 75. Certo è che il Crespi ventiseienne, quando siamo nel 1691 — ebbe a salire tante volte quelle stesse scale per accudire ai suoi due soffitti, sforzando qualche lunga sbirciata all'insù non dovette trascurare nessun giovevole suggerimento, trovando che entro quei due occhi scorciati nel cielo si specchiava limpidaamente molta pittura ricercata invano nella congerie di tele dipinte negli ultimi decenni: una pittura aperta sulla schietta verità degli impasti colorati, senza fumo di rilievo rotondo eppure così corposi; senza lezi né ricercatezze di contorno, eppure così sforzati giocosforza in prospettiva.

Ma questi saggi di insperata verità non dovettero godere molta buona stampa, così come non molto tempo prima una risonanza del tutto inadeguata avrà ottenuto il Preti con i

mirabili affreschi modenesi. In compenso la storia della critica non è quella dell'arte. E quanto di quella gioia fiorente, profusa negli umanissimi ritratti degli angeli concertanti sul coro di San Biagio, riaffiori nel miracolo giovanile di Crespi in palazzo Pepoli Campogrande, risulterà nell'evidenza del primo confronto *tavole 17 e 18/*.

Toccata invece da troppa virtuosità di magistero decorativo è probabile che egli giudicasse l'ultima impresa canutiana nella Biblioteca di San Michele in Bosco, mentre avrà preferito quei brani negli affreschi della chiesa attigua, specie la 'Caduta dei diavoli' nell'arco trionfale, che fanno del Canuti un insospettato divulgatore di avventanti e corpose eloquenze cromatiche, poco meno neo-venete di un Giordano contemporaneo.

Si è detto in tal modo di due punti che sembrano salienti ed essenziali nella storia che precede ed interessa l'avvento del Crespi; ed anche agli effetti di quel rinforzo e allineamento di cultura che permette alla bolognese di procedere accanto alle altre scuole proprio a dispetto dell'armatura teoretica che gli umori locali alimentavano; quella che ispira, insomma, tra le righe o esplicitamente, tutta la storiografia a Bologna, stesa per lo più sull'astratto per una difesa delle idee piuttosto che delle opere e dei pittori. Si noti che per i decenni che stiamo considerando, fra il sesto e il nono, non era neppure in essere quel che di pronta verifica critica, almeno nei riguardi di Ludovico e del Guercino, conteneva la *Felsina Pittrice* del Malvasia, pubblicata soltanto nel 1678; e che per contro erano moneta corrente pochezze come le lettere, tutto risentimento personale e ormai codino, del vecchio Albani, e simili risoffiature ancor memorì delle idee di Monsignor Agucchi, utili al più per suffragare le inerzie mentali del Cignani e dell'ambiente che addormenterà nascendo l'Accademia Clementina. E a dispetto, s'intende, dell'atteggiamento di alcuni artisti fra i più vivi, come accadrà al Burrini. A dispetto persino di quegli artisti che per eccesso di malriposta onestà mentale si sforzavano di accordare un'antica consuetudine formale con tutto ciò che era frutto genuino di miglior urgenza.

Fu questo il caso del Pasinelli e della sua affaticata carriera, che, mentre si nutriva di intuizioni di nobilissimo momento, si lasciava d'altro canto timidamente irretire dagli immobili ricordi del suo noviziato cantariniano, accanto al Torre. Eppure, fra tante altre sue opere di conformistica eleganza, il suo precoce 'Ingresso di Cristo in Gerusalemme'

in San Gerolamo alla Certosa, del 1658, è un altro quadro che sarebbe piaciuto al Preti, forse al Torre, e non più al Cantarini; dunque non senza relazione con lo sforzo parallelo del Canuti, più anziano di lui di soli nove anni. Persino l'elaboratissimo quadrone per San Petronio (*tavola 19*), consegnato soltanto nel 1689, dopo tre lustri di slanci e di pentimenti, se si cerca di saggiare con la dovuta ammirazione il fondamento della sua forza vera, ricorderà l'analogia cubatura, colma di grave spessore atmosferico e di patetiche imminenze corpose, del grande quadro inviato a Siena dal solito Preti nel 1675. O forse c'è soltanto da ricavare conferma di come, anche per vie diverse, non si potesse non pervenire in maniera affine a ciò che lo spirito dei tempi ispirava all'artista di grande talento.

Il Pasinelli, ciò nondimeno, non fu un esempio di costanza e di coerenza la più serrata; ma sosterrà un ruolo di rara eminenza quando, in circostanze del tutto mutate, forse per distinguersi atterrito dalle forsennate conseguenze canutiane del primo Burrini, e dalla placida ma fonda novità antiformale del giovane Crespi, si applica alla stringatissima selezione formalizzante e arcaistica dei suoi ultimi dieci o quindici anni (egli morirà nel 1700). È più probabile, perciò, che la giusta data, di lettura incerta, della bellissima 'Madalena' nella Collezione Liechtenstein sia 1685 e non 1680, e segni l'inizio di quella sua riforma del contenuti che, appunto perché risolta con la genialità di una esperienza personale, riuscirà di ben altra portata della precettistica cignanesca e franceschiniana per gli sviluppi del più alto classicismo bolognese del Settecento, che è come dire ai fini della formazione di Donato Creti: l'unico poeta, fiorito anzitempo, di un gusto che si dirà, senza più poeti, neoclassico<sup>8</sup>.

Si spiega così come mai il timido e grande Lorenzo, mentre non riesce a dare un orientamento certo al più anziano *Dal Sole* (1654-1719) — troppo mobile e sempre pronto a prestarsi al virtuosismo del capriccio pittorico nell'epidermide senza spessore del suo classicismo addolcito, vera fragile arcadia incipiente, com'è nei begli affreschi di Palazzo Mansi a Lucca e di Palazzo Bianconcini a Bologna — ottiene invece la sua eccelsa sopravvivenza ideale nell'opera di Donato Creti; questo pallido corpo incorruttibile sulla gelida riva di Grecia, immaginata sotto nembi preromantici: da presentire Goethe in Arcadia, al di là di Poussin e di Watteau.

Spiace lasciare questo discorso che ci allontana dal nostro argomento, di antefatti crespiani tra il sesto e il nono de-

cennio; fra i quali resta da vedere meglio il non mediocre, anzi bizzarro, e per un momento bizzarrissimo Burrini, che fu di nove anni più anziano dello 'Spagnolo', e suo buon sodale, si rammenti, fra il 1686 e il 1688.

Avvertiti di questa materiale contingenza, gioverà forse ricercare con più premura qualche rivelazione fra le opere che il Burrini realizzò dopo l'80, in quel periodo di gran vena che durerà un decennio, o poco più. L'orizzonte bolognese si allarga anche per suo merito, e su un dato di avanzata cultura, cui l'insegnamento del Canuti aveva già spianato il varco: dico nei confronti di Luca Giordano che negli affreschi di Firenze sembra essere stato lo stimolo più esemplare al Burrini dello stesso tempo: dagli affreschi bellissimi di Zola, incominciati nell'80 e condotti innanzi per alcuni anni, alle opere di più estrosa violenza eseguite forse dopo il 1685.

Fra il 1680 e il 1685, dunque, il Burrini assolve l'impegno di frescare la 'delizia' degli Albergati a Zola Predosa (*tavole 20a, b/* giovandosi palesemente di un metro di stile che, in alcuni dei suoi molti soffitti, si svolge con mutata prontezza oltrepassando i concetti del Canuti. Saranno il ritmo spiegato per le limpide sequenze celesti, o le scorciate ribalte mimiche in pericolo sull'orlo dei cornicioni, dove si adopera una 'carrellata' mai tenuta così a lungo nelle consuetudini bolognesi, certo è che l'impulso rinnovatore elimina quasi ogni sospetto di provincia così da fare di quelle mirabili decorazioni un buon testo, ad esempio, per il Ricci in viaggio di lavoro e di formazione.

In ogni caso, tenendo ben presente che il Burrini aveva già dipinto per gli stessi Albergati una serie di 'paesi' andati perduti, stimati nelle fonti di maniera veneziana—tizianesca, anzi, scrive lo Zanotti — questa 'Erminia fra i pastori', (*tavola 21/* già presso i Zacchia Rondanini ed ora nella Pinacoteca di Bologna, completerà le nozioni desunte dagli affreschi di Zola. La connessione giordanesca si conferma in modo lampante nel particolare coloratissimo del concertino di ragazzi nell'angolo basso del quadro, davanti ad una stupefatta visione di paesaggio che quasi scioglie sotto un lume dorato che era già nei sogni del Giordano più crepuscolare. Conferma ne sia quel 'Ritratto di giovane' che nella Galleria Davia Bargellini porta ancora, senza disdoro, il nome del Burrini, mentre spetta al pittore napoletano in una di quelle sue giornate che si soglion dire rembrandtiane. Nell'uno e nell'altro caso, comunque, la vera corda intima e dominante

dell'ispirazione è quella che si accorda alla visione perennemente irrigua di una Venezia ideale, anziché ai termini di un problema, troppo incontrollabile, di irradiazione europea del rembrandtismo.

La secrezione degli umori cromatici che anche il Burrini attua a profusione in tutto il contesto, poniamo, dell'*'Erminia fra i pastori'*, caricando nell'ombra cupi splendori, schermendo di torpore luminoso l'occhio che fruga nei respiri delle fronde e nel paese lontano, da lasciare intendere una memoria tizianesca teneramente riemersa per sussurri e mormorii germinali; e persino quelle figure di polpa cedevolissima, snodate per libertà di pennello, non certo per prestigio ritmico, simili a goffi manichini disfatti se misurati col metro dell'eleganza formale; ogni spunto insomma parla una lingua di eretica sfrenatezza, di fragorosa felicità, da eccellente pittore senza disegno e senza scelta né disciplina. Ma quanto previdente per chiunque altro inclinasse, a Bologna, verso un orientamento antiaccademico come era stato quello del Canuti, e che volesse riuscire moderno, come sarà quello del Crespi.

Più indicativo ancora per le meditazioni crespiane è forse l'incredibile improvviso di questa *'Salomè'* /tavola 22/, che piace credere dipinta al tempo della sodalità fra i due pittori, quando peraltro tutto fa credere, come ha già pensato lo Gnudi <sup>9</sup>, che il più giovane si comportasse come un ignaro del proprio maggior talento, espresso soltanto dopo il 1690 e il secondo viaggio a Venezia, lasciando al solo Burrini i rischi e i meriti di un atteggiamento polemico. L'opera è di una esaltata corsività, e sembra mossa dall'intenzione di voler quasi strafare, conforme a un atteggiamento fatto più di rifiuti che di nuovi asserti: un brano polemico se mai ce ne furono, e di una polemica da cui si vede che partito il Crespi saprà trarne. Queste due teste, pateticamente inclinate in un colloquio estatico ma vero, e nel punto di sfarsi al contagio di un ardore che sommuove le parti in luce e crepita nella zona ombrosa, son dati forse affrettati e un po' ingenui, ma certo indotti da un commovente impulso; da fondare comunque un primo termine per una estetica del colore, che, come sempre accade nell'istanza dei rinnovamenti, sarà intimo veicolo di emozioni dirette, visuali, non mai di mero artificio.

## ■

Ciò posto, se qualche dato non incerto per stimare l'arte in Bologna nei quarant'anni che si son percorsi l'abbiamo

acquisito, esso riguarderà un atteggiamento costante di impostazione sperimentale nei vari generi dell'attività figurativa, dal quadraturismo dei prospettici al felice immaginare dei figuristi da soffitto, alla pittura, senza specialismo, del quadro da cavalletto. Per non dire che pallidi paradisi artificiali andassero suscitando i Bibiena nelle sale e sui palcoscenici, affidando le loro fantasie ad un destino non sempre fatiscente, duraturo per lo meno agli effetti mentali dell'educazione dei migliori pittori decorativi del Settecento. È un consuntivo che si chiude all'attivo anche dopo una riconoscizione così sommaria, e che produce la visione di una situazione rivolta a crescere su posizioni mobili; persino, se si seguitasse, intricate; tale da poter produrre senza sforzo un evento di rilievo e che facesse spicco, nell'ambito dell'arte italiana coeva, per originalità di premesse mentali.

Le premesse mentali del Crespi anzi, perché è a lui che si va a parare, son le conseguenze delle acquisizioni degli ottimi Canuti, e Pasinelli e Burrini, fin'anche del Preti modenese.

Una lettura, ad esempio, della bellissima tela con le 'Nozze di Cana' [tavola 23], entrata or è poco nell'Art Institute di Chicago è pertanto già tutta esperita con questa introduzione, o excursus tra le premesse bolognesi, o emiliane, cariche di significazione introduttiva alla composita freschezza dell'esordio crespiano.

Né si dimentica il lato di eccentricità realista della tematica preferita dello 'Spagnolo', cui fanno da buon precedente locale le stampe e i disegni di Agostino Mitelli, nel modo che ha avvertito il Longhi. Che il Crespi poi assuma anche questi dati con l'autorità di un rinnovatore, di gran rilievo per la storia del quadro di genere, non è sfuggito ad alcuno; tanto è vero che egli sarà il primo artista settecentesco, ch'io sappia, a dedicare una 'serie' di dipinti a puntate allo stesso argomento, qual'è la 'vita della canterina'; confermando poi tale inclinazione con l'illustrazione del 'Bertoldo' di Giulio Cesare Croce, un'opera burlesca, vale a dire, di pretta intonazione realista, e addetta agli aspetti più quotidiani e dimessi del costume. Prima, s'intende, delle celebri 'serie' dello Hogarth, incise e dipinte a partire dal 1732, che a loro volta interessano i fondamenti scenici di Pietro Longhi.

Che motivazioni di tal genere siano fra le prime a liberarsi nell'immaginazione del Crespi forse sarà più generalmente ammesso se si conoscerà una candidissima primizia,

nata come squisita, incolpevole poesia dal vero, scevra ancora dalle implicazioni di studio del costume e di aggiustamento sceneggiato agli aspetti minimi del reale. Difatti primizia deliziosa può dirsi questo vetro dipinto, appartenente a Mina Gregori /tavola 24/ con una 'villanella in campagna', che certo tocca alla giovinezza dell'artista, intorno al 1691. Non è certo, questa una pastorellata; bensì fa capitolo a parte in una storia 'sincera' del paesaggio; più prossimo, quel campo di grano, alla naturale sensibilità di un ottocentista di genio che allo spirito visivo dei due secoli toccati dal Crespi. Del resto lo splendore rurale e paesano — le arie domestiche, la parlata ironica e salace dei sorrisi, il lume intriso delle cotonine bianche di buon bucato, e quelle carni, quel turbamento dolce del sangue — degli affreschi del '91 sta a completarne il significato, ad estrarre la nostra *donzelletta* che vien dalla campagna da un isolamento d'eccezione che finirebbe per toglierle ogni voce.

Di poco più scarso nell'immediatezza del risultato è la sperimentalità, un po' composita, della stesura e della 'disposizione' nel quadro di Chicago e negli altri di sincrona esecuzione, gravitanti cioè nel tempo degli affreschi Pepoli Campogrande, dopo l'altare del 1690 di San Nicolò degli Albari e il secondo viaggio a Venezia<sup>10</sup>.

Ma anche qui floridezza di pittura è lo stesso che incarnato 'florido'; sensi vividi e ciarlieri sono il segno manifesto di un'umanità snebbiata d'ogni illusione d'alto lignaggio figurale e al riparo da ogni insincerità mentale; e ciò è vero anche se il segno è ancor troppo serpentino e condotto sull'orma invisibile di una consuetudine, si badi bene, di tipo schiettamente barocco.

Che cosa se ne conclude, allora, del passo di commento del canonico Luigi: 'Le nozze di Cana Galilea, inventato, e disposto sul gusto di Paolo, ed in varie figure, particolarmente in quella del Redentore, dipinto sul gusto del Barocci, che sicuramente manifestano con quanta attenzione, scienza, e profitto, cotali maestri avesse egli studiato...'?<sup>11</sup> Come credere a un commento così intriso di idealismo eclettico, e come assumere per buona persino l'eccentrica e troppo anacronistica relazione baroccesca, conforme un'interpretazione che non avrà corso critico anche se avrà avuto corso forzoso nelle disquisizioni degli scrittori settecenteschi di rinforzo, estrinseci affatto alla problematica creativa dell'artista che operava sulla trama viva delle compresenze culturali; quelle qtesse che per noi non sono più, come lo erano per lo

stesso Luigi, troppo scarsamente storicizzabili. Né questa pennellata avvolta, interna alle forme luminosamente, placidamente esposte, può esser questione di solo neo-guerçinismo, che è come dire di bassanismo o di pittocismo fettiano gravato dalla gran macchia di Ludovico. Né, mediamente, la schiettezza dei Carracci giovani o la naturalezza caravaggesca, che non si sa quanto prevalgano nell'eloquenza macchiata di vero del Guercino, son ragioni da portare al Crespi di questi momenti, se non attraverso le circospezioni che qui abbiamo tentato di motivare.

Per quel che riguarda la parte di Paolo Veronese, la somiglianza, che non vuol dire identità, di schemi formali conta quel che conta se il riscontro degli spiriti, dei contenuti formati, non consuonano a puntino. Queste 'Nozze di Cana', quasi borghesi, disposte in un'impaginazione ribassata (e non solo prospetticamente) che mi sembra già di sentir celebrare universalmente in chiave neo-veronesiana, sono molto più vicine alla 'classe' di una 'Cena' del Giordano che a un 'Convito' di Paolo. Come non bastasse, eccovi apparire, a prenotare il proprio posto per un futuro pittorico non lontano, un servitorello in giubba degno affatto di Gaspare Traversi. E neppure occorrerebbe indicarlo, perché ognuno lo riconoscerà, dietro il capo, tutta beltà casalinga, della Vergine, come un ritratto che si potrebbe datare, all'incirca, cinquant'anni dopo la data reale del quadro.

O che si dovrebbe cercare ancora, a questo punto, in quali circonlocuzioni di mosse o di disegno, o in che qualità di colorazioni e di impasti vada ravvisato Paolo o il Baroccio o, che so, qualunque altro dato riferibile agli studi giovanili del maestro? Ciò che produce arte, come si sa, sono i pensieri della cultura vicina o presente nei quali si acquista coscienza formata del tempo vicino, e più ancora del tempo presente; il resto è conforto di civiltà, 'educazione sentimentale'... E non saremo noi a fare del Crespi uno storico dell'arte, sia pure moderna.

#### NOTE

<sup>1</sup> C. Gnudi, *Sebastiano Mazzoni e le origini del Crespi*, in 'Bologna' (gennaio, 1935). Ma per le molte osservazioni calzanti dettate nelle schede per i singoli quadri si veda anche il Catalogo della Mostra celebrativa di Giuseppe M. Crespi, a cura di F. Arcangeli e C. Gnudi, Bologna, 1948.

<sup>2</sup> R. Longhi, Prefazione al Catalogo citato. Ma si veda anche: *Momenti della pittura bolognese*, in 'L'Archiginnasio' (1935), XXX, 1-3.

<sup>3</sup> L. Crespi, 'Felsina Pittrice' (1769), III, p. 205. Ma si veda anche: Giampietro Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina*, II, p. 31 e seg.,

dove è salva la menzione del Canuti e del Burrini quali partecipi della formazione del Crespi, in un contesto, per giunta, assai meno velato e romanizzato di quello di Luigi Crespi.

<sup>4</sup> Per l'attività del Canuti a Roma e per la funzione che egli ha attivamente avuto nella vicenda del Gauli e di Padre Pozzo si veda il coraggioso e preciso articolo della E. Feinblatt, *The Roman Work of Domenico Maria Canuti*, in 'The Art Quarterly' (1952), I, p. 45.

<sup>5</sup> Un altro pittore che merita di essere subito rammentato in questo contesto per le singolari variazioni della sua condotta, che si spingono dalla linea più ortodossa della cultura locale, nella fatispecie reniana, ai vivi e portanti presentimenti di un dipingere immaginoso e brillante, è Francesco Gessi. Gran peccato che la qualità di questo artista risulta alquanto discontinua, tanto nel fare reniano e di bel disegno — alta più che mai nel quadro di Brera — quanto nella favoleggiata e costumata realtà dei dipinti tardi (egli muore nel 1659), che risentono di Guercino e di una erratica e vivificante ispirazione neo-veneta sentita tuttavia attraverso un colore albanesco bruciato e tinto di vero. In questo aspetto sorprende quando si vedono la pala di Santa Maria dei Leprosetti, così turbata nel pensiero meteorologico del lontano, o i due eccellenti dipinti della Galleria Corsini di Firenze, con fatti del Beato Andrea Corsini, dove compaiono già personaggi costumati e lumeggiati alla Pasinelli.

<sup>6</sup> Un documento eccezionale della prima stagione del Guercino, per l'appunto in affresco, è una delle storie di San Rocco eseguite da un grosso manipolo di carracceschi verso il 1615, nell'Oratorio omonimo a Bologna. Questa impresa troppo dimenticata pure è di grande importanza, non solo per la presenza assai brillante di Cavedoni, di Massari, di Gessi, del rarissimo Provaglia e dello stesso Guercino in fase autorevolissima e rinnovante di primo arroccamento nella città dei Carracci, ma per rispecchiare, su scale diverse di valore personale, la varia situazione dell'arte bolognese in quel momento. In particolare questo 'San Rocco gettato in carcere' [tavola 15] ci sembra fra tutti i possibili il più suggestivo richiamo per un Crespi in cerca di precedenti di vera cordialità narrativa. L'intonazione assoluta ed asciutta, l'impasto polveroso della parete della prigione scorciata nella solitudine del vicolo triste presso le mura, questa sì era sincerità da recuperare.

<sup>7</sup> Per la riproduzione dell'affresco compagno si veda l'articolo citato della Ebria Feinblatt. Così pure, per la definizione dei tempi di tutti gli affreschi del Canuti in Palazzo Pepoli sembrano giuste le conclusioni della studiosa americana favorevoli ad una data anteriore al 70.

<sup>8</sup> Per Pasinelli sarà di gran giovamento uno studio particolare, che distingua fra le sue diverse fasi, dove, di minore interesse riuscirà quella che cade intorno al 70, il tempo all'incirca della 'Cornelia svenuta' di Pal. Caprara e delle 'Santa Cecilia' e 'Santa Caterina' della Pinacoteca di Bologna. Ma nella stessa Pinacoteca due tondi con teste femminili allegoriche — una 'Pandora' e una 'Pace' — indicano l'orientamento estremo qui delineato, viatico palese e Donato Creti; mentre alquanto anteriori, non lontano dal 1680 per i riflessi che se ne vedono in Dal Sole, saranno i due piccoli dipinti — una 'Natività' e una 'Adorazione dei pastori' — restituitigli dal Bodmer. Da aggiungere al catalogo di Pasinelli sono una 'Maddalena' nella Pinacoteca di Budrio, prossima alla giovanile 'Sacra Famiglia' del Museo Vescovile di Imola che identificò il Graziani, e un'altra 'Maddalena', simile a quella Liechtenstein nella raccolta Matteucci a Bologna.

<sup>9</sup> C. Gnudi, *op. cit.* Studiando i dipinti giovanili allora conosciuti

giustissime mi sembrano le conclusioni cui pervenne lo Gnudi indicando i tempi dei due viaggi veneziani riflessi dalle opere fortunatamente dattate.

<sup>10</sup> Dello stesso tempo del quadro di Chicago sembra la bellissima 'Ragazza di campagna' del Museo di Birmingham, concessa di recente in una mostra dello Agnew (si veda la riproduzione nel 'Burlington Magazine', aprile 1957, tav. 27). Ancor più languidamente vi posa la stessa modella che servì per la Vergine delle 'Nozze di Cana', mentre l'affetto indicibile della pittura comunica direttamente con la stagione risolutiva degli affreschi Pepoli Campogrande.

<sup>11</sup> L. Crespi, *op. cit.*, p. 206. Vero è che lo Zanotti (luogo citato) si diffonde del pari sul dipinto in questione, e riferisce di essersi addirittura prestato a modello per la figura del Cristo, avendo egli allora 'dodici anni in circa'. Ma la data che così si ricaverebbe per l'esecuzione del quadro, essendo nato lo Zanotti nel 1674, non concorda con i dati della nostra conoscenza stilistica del Crespi, dati che costringono queste 'Nozze di Cana' nei termini indicati del '90 o del '91. Giovi piuttosto la notazione, lasciata cadere da Luigi Crespi, sui prestiti culturali dell'opera: 'Non si può dire con quanto spirito, e bravura ell'è dipinta, e certo il così adoperare in sì fresca età procedeva molto dalla natura, ma non poco ancora dalla direzione avuta dal Canuti, e dall'esempio del Burrini, vivace anch'egli, e pronto pittore al pari di qualunque'.

## ANTOLOGIA DI ARTISTI:

### *Guariento: un'opera difficile.*

Le opere più elevate di un artista son quasi sempre, almeno alla prima, le più renitenti a fare il punto sul suo percorso interno e a tradursi in cronologia diaristica. E, forse perché evadono dalle contingenze culturali più prevedibili, e perché il loro singolare 'fuori tempo' è quasi sempre un 'anticipo', possono di leggeri indurre a collocazioni immaginarie e 'astrattive'.

Facile per esempio, per codeste 'opere d'eccezione' (come infatti si chiamano) ricorrere, per fissarne il posto, al mito, quasi biologico, di 'maturità' dell'artista, scegliendo all'incirca il mezzo del suo percorso. Principio da rilevarsi illusorio, appena si rammenti che un artista può avere attraversato parecchie aree culturali e, in ognuna di esse, aver toccato successive 'maturità' mentali, pertanto non più passibili di un'assimilazione alla parabola biologica.

Rientra in questo problema, per esempio, questa minuscola 'Madonna dell'Umiltà' /tavola 25/ che era impossibile non riferir subito al padovano Guariento. Ma poter soggiungere quando poi fosse 'avvenuto' questo toccante dipinto

**Guariento:** che trova subito un luogo altissimo entro un'intera 'Antologia' del Trecento padano, ecco il passo difficile al quale pure bisogna provarsi.

**un'opera difficile** Che, per un pittore nativo di Padova e già operante nel 1338, la prima fondazione culturale abbia ad esser stata quella giottesca e che, pertanto, il 'Crocefisso' di Bassano possa situarsi anche prima del polittico Czernin datato nel 1344, sembra difficile revocare in dubbio. E quanto al polittico, così complesso di figurazioni, lasciata da parte la mal posta e male enfiata questione romagnola, esso rappresenterebbe la 'maturità' della prima fase dell'artista, che, si noti, non si appoggia soltanto agli Scrovegni, ma anche e più al Giotto tardo e ai suoi grandi allievi della generazione spintasi in Lombardia, chissà, col maestro stesso, sul 1335 e forse affacciatisi anche nel Veneto. Lungi dal mostrare induzioni dall'orientalistico classicismo cristallizzato del veneziano Maestro Paolo, l'opera sembra infatti determinante per aprire la via alla conversione 'continentale' del successivo Lorenzo Veneziano. E certe accentuazioni espressive, sparse nel polittico, possono rendere ragione dei resti di un altro Crocefisso sagomato coi 'due Dolenti' /tavola 26/, chi voglia compararli con la più arcaica quadratura dei tabelloni nel 'Crocefisso' bassanese.

Se poi si ammette, come di solito, che le famose tavole del Guariento nel Palazzo del Capitanio non siano lungi dal 1345, può supporsi, che diradatesi nel Nord le presenze giottesche, una campata susseguente portasse improvvisamente il Guariento a un graduale rifiuto della sua prima cultura, e lo spingesse ora a un accordo, persino aspro e pericolitante, tra la ortodossia veneta e la 'espressiva' del gotico continentale come gli poteva filtrare da una Bologna che si levava allora all'apice di Mezzaratta. La stessa duplice ricerca può, nel Guariento, riguardare anche l'intenso e patetico trittico con la 'Crocefissione' al centro, già nel Ferdinandeum di Innsbruck, per cui è giusto accogliere l'antico riferimento del Suida; e dove è notabile che la cornice stessa sia veneziana, anzi certamente della stessa fabbrica donde era uscita quella del polittico della 'Coronazione' (Venezia-Brera) di maestro Paolo. Nelle vicinanze, del resto, gravitano anche altre opere che, se non proprio del Guariento, sono un riflesso contiguo di questo suo momento; migliore fra tutte il dittico 'Ferrara-Kress (Kleinberger)' da me riconosciuto nell'Officina Ferrarese e lasciato in forse tra il Guariento (cui lo riferisce senz'altro la Vavalà) e il primo tempo del

veneziano Semitecolo, il quale poté, in giovinezza, consentire a questa fasci più 'espressionistica' del maestro padovano.

*Guariento:  
un'opera  
difficile*

A questo punto sarebbe corrivo, sulla traccia delle opere rimanenti, immaginare tutto il séguito dell'artista come un dipanamento instancabile della nuova poesia gotica se non fosse che la fluida tenerezza che pervade tali dipinti, dalle cantabili Madonne di Lord Lee e di Berlino alla ombrosa eleganza di quegli affreschi del coro degli Eremitani che segnano il nuovo apice mentale dell'artista, sembra tuttavia presupporre tra il '50 e il '60 l'attraversamento di un'altra zona i cui riflessi (ancora una volta in Lorenzo veneziano) appaiono soltanto verso la fine del decennio.

Ora è appunto questa inedita 'Madonnina' a suggerirci, per prima, la portata e il significato della nuova meditazione; e della nuova tangenza.

Ma qualc tangenza? Tematicamente l'opera rientra nel gruppo iconografico delle 'Madonne d'Umiltà' meritoriamente catalogate dal Prof. Meiss nelle due redazioni del suo noto saggio (1936, 1951); e potrà anche ammettersi che, secondo la cernita, sempre un po' grossa, delle varianti iconografiche, essa sia in certo modo legata al gruppo veneto noto per gli esemplari di Caterino, del Semitecolo, di Giovanni da Bologna. Viene però il momento che l'opera se ne distacca e non soltanto per l'azione trasfigurante della lingua poetica.

Mentre infatti negli esemplari veneti, non manca mai la sigla curvilinea, d'origine senese, ad attraversare la composizione figurale a guisa di siliqua sinuosa, qui il gruppo divino, quasi franato alla base del grande spazio d'oro (segnato in alto soltanto dal busto del Cristo benedicente) piuttosto si richiama a qualche corposo modulo isoscele del giottismo (anche se non a quello, stralciato dalle 'Natività' masesche, che servì di traccia per il tipo marchigiano delle 'Umiltà'). Talmente plastica e corposa l'idea di questo gruppo da parer pensato in un blocco eburneo di Tino o di Nino; non fosse poi che un tale effetto si percepisce lentamente, e soltanto come qualità di vita più che di stile, attraverso le untuose smorzate luminosità che sfiorano le essenziali emergenze, spalle, ginocchia, sotto il manto azzurro. Il principio di visione poetica è, se non erro, quello della 'sfumata unione' rivelata a Firenze fin da verso il '30 nell'opera del verosimile 'Stefano'; per esempio nella 'Madonna dal trono basso' che sta torpidamente al centro del piccolo pentittico a suo

*Guariento: un'opera difficile* tempo ricomposto come cosa più antica del mirabile gruppo; e sorprende ritrovarne il riflesso così lontano.

Che si tratti, per il Guariento, di un incontro improvviso sembra suggerirlo il fatto che né il Bambino, aspetto e vecchierello, né il Cristo bizantineggiante dell'apice sembrano parteciparne.

E perché l'incontro, come s'è detto, non pare poter precedere di molto la metà del secolo, né di molto poterla varcare, la giustificazione storica potrebbe trovarsi nella seconda ondata di novità fiorentine giunta nel Nord, in Lombardia soprattutto, coi 'maestri del '50' che lavorano a Viboldone e fra i quali è probabilmente, ancor giovine, quel Giusto de' Menabuoi che si farà più tardi padovano<sup>1</sup>; la grande generazione, insomma, da cui prenderà l'avvio alquanto più tardi il gran Giovanni da Milano, la cui presenza a Firenze già nel '50 è ripetuta per inerzia sulla traccia di un documento non mai esplicitamente prodotto.

Anche se non databile ad anno, questa minuscola 'Madonna dell'Umiltà' mostra che una vena di quel nuovo e straordinario aspetto dell'arte fiorentina, sia filtrata fino al Guariento. Il quale tuttavia accordandola alle sue precedenti 'maturità' in questa Madonna dal viso accerito di azzeruola, ornato dalla greca dei capelli biondi sotto i petali sfioriti e ricadenti del manto azzurro, sembra fornire con grande anticipo il modulo a tutti i migliori poeti renani, dal tardo Trecento fino al Lochner; dopo, s'intende, aver servito alla grazia mondana di Lorenzo Veneziano nella Madonna del '72.

Roberto Longhi

#### N O T A

<sup>1</sup> Per la soluzione del problema di Giusto e dei suoi eventuali movimenti tra Lombardia e Veneto, vedi il mio breve saggio in 'Paragone' n. 87; dove mentre acconsento a detrarre dall'opera del maestro l'affresco frontale del tiburio di Viboldone datato del '49 e di altra mano fiorentina, insisto a credere che Giusto non abbia tuttavia potuto tardare al seguito dell'opera negli affreschi (da me restituitigli) dello stesso vano. Nell'occasione mi è doveroso precisare (perché mi era sfuggito) che la lettura 'Milano' sul rovescio del trittichetto del 1367 a Londra era già stata proposta dal Prof. L. Coletti nel 1947 (*I Primitivi*, III, p. 145) e rammentata anche, ma senza punta fiducia, dal Davies nel suo recente album dei *Rovesci di dipinti della Nat. Gallery*. Il Davies trova grave impedimento a quella lettura nella d con l'asta verticale, ma la forma si trova di frequente alternata a quella più corsiva in codici e iscrizioni del tempo. La lettura 'Mediolano' è perciò da adottarsi definitivamente anche dopo aver supposto, dalle implicazioni stilistiche della nuova 'Madonnina' del Guariento, che Giusto possa aver frequentato Padova già nel decennio '50-60, molto prima cioè di trasportarvisi stabilmente.

*Pomarancio a Palazzo Crescenzi.*

In attesa che una qualche natura morta, in grado di esibire ‘una bellissima mostra di Cristalli... con appannamenti di gelo... frutti entro l’acqua... vini... varie apparenze’ solleciti una prevedibile attribuzione al ‘Signor Gio. Battista Crescentij, Pittore’, a conferma dei virtuosismi caravaggeschi di quel ‘vero gentilhuomo Romano’<sup>1</sup>, un altro spunto per l’esatta valutazione della particolare cultura del Sopraindентente alla Cappella Paolina — nonché a tutte le fabbriche, e pitture, fatte durante il pontificato di Paolo V — vien proposto, frattanto, proprio da un argomento squisitamente ‘culturale’: la sede stessa dell’‘Accademia dei Crescenzi’, nel palazzo alla Rotonda, sull’angolo della salita verso Sant’Eustachio.

Sembra, infatti, emblematicamente evidente la destinazione della sala dove, mentre la ‘Fama’ /tavola 27 a/ proclama la fortunata ‘Abbondanza di casa Crescenzi’ (quest’ultima /tavola 28/ così definita dall’arme parlante a cui si appoggia), con il favore della ‘Pace’ e della ‘Carità’ /tavola 27 b/, l’‘Accademia’ /tavola 29 a/ e, forse, l’‘Ispirazione’ /tavola 29 b/ possono quietamente sostare entro un colonnato che, ora purtroppo appena visibile, doveva ricreare l’immagine di un portico aperto, all’intorno, su vaghi paesi<sup>2</sup>.

Animata dalla viva presenza di tali floride figure, benignamente allegoriche, grandi e gravi come numi domestici, quella ‘scuola di virtù’ — dove notte e giorno avevano comodo di trattenersi a studiare ‘diversi giovani che alla pittura erano inclinati’, non mancandovi, *talvolta*, neppure l’opportunità di ‘ritrarre dal naturale’, specie se si trattava di qualcosa di bello e di *curioso* fuori dell’ordinario, ritrovato per Roma dal padrone di casa — parrebbe invero, se alla sua decorazione si volesse dare un preciso valore programmatico, essere cresciuta sotto il segno del più dispiegato e cordiale post-manierismo romano, quasi ad allevare reclute per i ‘plumed ranks of the Cavalieri’<sup>3</sup>. Che, del resto, proprio Cristoforo Roncalli abbia sostenuto la parte, sulla fine del secolo, di precettore artistico del Crescenzi e dei suoi fratelli, è cosa, oltre che nota, di per sé indicativa e forse meritevole di essere più spesso ricordata, a prova della qualità eclettica del gusto degli ‘intendenti’ romani. Né d’altri che del Pomarancio — basti l’accostamento palmare di questa /tavola 29 a/ o di quest’altra /tavola 29 b/ allegoria alla S. Domitilla della chiesa romana dei SS. Nereo e Achilleo

*Pomarancio a Palazzo Crescenzi* — si esiteranno a dire le figure di Casa Crescenzi, ove poi quel tanto di vago e filtrato bolognesimo che vi si avverte annuncia la vicinanza della decorazione della sala del Tesoro a Loreto.

Troppò forte la tentazione di riconoscere, nella sala superstite alle varie malaugurate trasformazioni subite dal palazzo (le quali impediscono, inoltre, di poter compiutamente valutare, in esso, la probabile prima opera del futuro grande architetto del re di Spagna) i luoghi onorati dai tratti del pennello del marchese Giovanni Battista, che il Baglione ricorda senza, purtroppo, specificare? <sup>4</sup> O troppo forte il distacco dalla sua immagine ‘caravaggesca’, che continua a pungere la fantasia?

Roncalli o Crescenzi — allievo guidato a colorire, in parte, i cartoni progettati insieme al maestro, maestro invitato dallo scolaro a dar decoro alla stanza forse più cara del proprio palazzo — il conto, se deve servire a illuminare gli interessi vivi in Casa Crescenzi a un determinato momento, torna bene lo stesso: a S. Andrea della Valle, sotto la cupolina del Pomarancio, gli angeli dei quattro pennacchi della cappella Rucellai *[tavola 30 a]* sono infatti assolutamente simili, per quanto se ne può ancora vedere malgrado il pessimo stato di conservazione, ai magnifici, estrosi putti che fanno da scorta alle allegorie della sala dell’Accademia<sup>5</sup>. Né si dimentichi che, prima di ‘cangiar gusto’, lo stesso Bartolomeo ‘del Crescenzi’ aveva prodotto in pubblico una ‘S. Orsola con le undicimila vergini’ che il Baglione cita esplicitamente come cosa nello stile del Roncalli<sup>6</sup>.

Se con tale opera del Cavarozzi, nato verso il 1595, si sarà arrivati ad una data come minimo intorno al 1612, c’è da congetturare che fino a quell’epoca l’insegnamento offerto dalla del resto libera scuola di piazza della Rotonda fosse orientato entro l’orbita ufficiale dello ‘stile dei Cavalieri’ — né forse altrimenti avrebbe potuto essere, data la posizione di primo piano, come funzionario, tenuta dal marchese Crescenzi. Per chi poi avesse desiderato vedere altro genere di pittura, malgrado il Pomarancio, ma certo senza difficoltà da parte del ‘patrono’, S. Luigi dei Francesi era a pochi passi, le finestre della ‘Galleria Giustiniana’ proprio di faccia a quelle dell’‘Accademia’. E i nobili signori (come Niccolò Pucci, Fabio delle Cosagna, Camillo Massimo, Alessandro e Lorenzo Magalotti, Malatesta Albani, Francesco Crescenzi, G. B. Muti) potevano continuare a disegnare figure allegoriche: ad esempio, per la prima edizione dei

*Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino, curata da Federico Ubaldini nel 1640, le cui tavole valgono a suggerire qualcosa sulla via presa dalle speculazioni artistiche ed erudite di tali conspicui personaggi, certo desiderosi di conseguire anch'essi, con l'esercizio dell'arte, quell'Honore che si riputava esser Premio della Cognitione e del Valore<sup>7</sup>.

Ilaria Toesca

#### N O T E

<sup>1</sup> Sulla probabile qualità della natura morta dipinta in Spagna (dopo il 1617) dal Crescenzi, quadro che gli valse la stima di quel Re (Baglione, *Vite*, ed. 1642, p. 365), v. R. Longhi, in 'Paragone', I (1950), p. 37 segg.

<sup>2</sup> La sala non è stata modificata strutturalmente dai rifacimenti che hanno invece alterato profondamente la fisionomia del palazzo (via della Rotonda 23). Per l'aspetto originario della costruzione si veda l'incisione di G. B. Falda — segnalatami dal dr. I. Faldi — in cui la sala 'dell'Accademia' è chiaramente riconoscibile, in pianta, nell'ambiente d'angolo a destra in basso (*Nuovi disegni... de' Palazzi di Roma... disegnati... da Gio. Battista Falda*, libro II, carte 36-37). La decorazione è ora in parte occultata alla vista da un parato in stoffa, sotto il quale esiste un partito architettonico a colonnato, con sfondi di paesaggio, che adesso si intravede a stento (per questa informazione ringrazio l'avv. C. D'Avack, amministratore del palazzo). L'ornato, simulante il bordo di un arazzo, che inquadra le figure isolandole l'una dall'altra, è moderno e snatura l'insieme della decorazione, comunque ancor oggi singolare per le dimensioni delle figure, che grandeggiano in un ambiente relativamente piccolo. Gli affreschi sono in buono stato, salvo qualche ritocco di poca importanza, e tranne la figura della 'Pace', assai guasta e ripasticciata.

La figura femminile tra piante di alloro / *tavola 29 a* / potrebbe essere una allegoria della 'Accademia' (v. C. Ripa, *Iconologia*, ed. 1764, vol. I, p. 14); quella che le è accanto / *tavola 29 b* /, in atto di volgere gli occhi al cielo mentre un putto le porge una corona di fiori, è di dubbia interpretazione, tanto più che una zona dell'affresco, dove forse erano rappresentati i suoi attributi, è illeggibile per i restauri. La prima figura potrebbe del resto, più ovviamente, rappresentare la 'Poesia'; in tal caso sarebbe logico che l'altra fosse la 'Pittura', nel noto 'pendant' *ut pictura poësis*.

Sull'«Accademia dei Crescenzi» non si sa nulla di preciso oltre quanto dice il Baglione. Vi accenna appena, di sfuggita, N. Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge (1940), p. 74, nota 3.

<sup>3</sup> Ph. Pouncey, *Two Drawings by Cristofano Roncalli*, in 'The Burlington Magazine' (1952), XCLVI, pp. 356-7.

<sup>4</sup> Sul Crescenzi architetto, v. oltre il cenno del Gurlitt che cita dubitativamente il palazzo di Roma, O. Schubert, *Geschichte des Barock in Spanien* (1908), pp. 120-25. A. E. Brinckmann, *Die Baukunst des 17. und 18. Jahrh.*, I (1915), p. 106, fig. 113, dà una riproduzione del profilo del portale del palazzo Crescenzi, che però non corrisponde all'attuale, rinnovato in epoca abbastanza recente. La frase del Baglione relativa alle pitture eseguite dal marchese nel palazzo fa chiaramente intendere trattarsi di decorazioni di stanze, non di quadri. Tuttavia la voce 'Cre-

Pomarancio scenzi' del Thieme-Becker (Noack-Meyer, 1913) registra 'Blumen und a Palazzo Früchte... im jetzt unzugänglichen palazzo C.', forse per una contaminazione di due passi del Baglione.

<sup>5</sup> L'angelo meglio conservato, che si ascriverebbe senz'altro al Pomarancio stesso, è però disegnato con una certa secchezza che trova caso mai riscontro in palazzo Crescenzi solo nella figura della 'Fama'.

<sup>6</sup> La notizia della 'S. Orsola' roncalliana del Cavarozzi merita una breve precisazione, dato l'interesse che avrebbe l'identificazione del dipinto, ora perduto. La voce 'Cavarozza' del Thicme-Becker (Noack, 1912) afferma che una S. Orsola del Viterbese si trovava, a quell'epoca, nella chiesa di S. Orsola in via Vittoria, chiesa ora sconsacrata e adattata a teatro. In realtà il Baglione parla di una chiesa di S. Orsola, 'nella piazza della Madonna del Popolo', appartenente ad una confraternita di Fratelli secolari con abito rosso. Il C. vi aveva 'rappresentato a Olio, sopra il Quadro, le figure di sant'Orsola, e de le Undicimila Vergini sue compagne; ... & era imitatore dello stile del Cavalier Pomarancio'. Tutto lascia quindi pensare che si trattasse di un dipinto *su muro, sopra il quadro dell'altar maggiore*. La chiesetta di S. Orsola in piazza del Popolo fu costruita dopo il 1606 da una confraternita che appunto in quell'anno acquistava il pezzo di terreno per erigervela. Le guide secentesche non ricordano l'opera del Cavarozzi. Nel 1660 circa la confraternita dovette lasciare la chiesa che fu demolita per lasciare il posto a S. Maria dei Miracoli; Alessandro VII le assegnò allora, come nuova sede, la chiesetta che fu chiamata delle SS. Orsola e Caterina a Tor de' Specchi. Anche questa fu poi distrutta nelle recenti demolizioni di piazza Montanara (M. Armellini, *Le chiese di Roma*, ed. Cecchelli, 1942, pp. 678 e 1402). Il quadro che si trovava sul suo altar maggiore è ora conservato nella sagrestia della chiesa di S. Marco, e potrebbe essere quello già sull'altare della chiesa di piazza del Popolo poiché, oltre la firma (Aurelius Lupattelli Perusinus) reca anche la data 1613, che coinciderebbe con quella destinazione. Il dipinto, rappresentante S. Orsola, S. Caterina e altri santi, è tanto roncalliano che, se non vi fosse la firma — di un pittore del resto ignoto ai repertori, come pure ad A. Lupattelli (*Storia della pittura in Perugia*, Foligno, 1895) —, lo si ascriverebbe volentieri al Pomarancio stesso. Il quadro della chiesa di S. Orsola in via Vittoria — che non mi consta sia altrimenti noto — è adesso irreperibile.

<sup>7</sup> Questo concetto è espresso, con un piccolo rebus allegorico, nella decorazione di un'altra stanza del palazzo Crescenzi, attigua a quella dell'Accademia, ove nei quattro ampi cassettoni del soffitto sono rappresentate quattro figure allegoriche — dipinte più o meno 'alla Passignano' — le quali corrispondono, nell'ordine, all'Onore (Ripa, ed. 1603, p. 202), al Premio (id., p. 412) /tavola 30 b/, alla Cognizione delle cose (id., p. 70), al Valore (id., p. 492).

Quanto ai *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino, è naturale che quei nobili dilettanti li illustrassero quando era in pieno sviluppo la formazione della biblioteca Barberini. Basti qui appena ricordare che al poeta di Valdelsa la famiglia Barberini amava far risalire la propria origine; quale migliore omaggio, verso la potente famiglia, che un esemplare della prima stampa, modestamente illustrata, dell'opera del coro eponimo? Nella Biblioteca Vaticana (Barb. Stamp. HHH, VI, 27). Ubaldini a Carlo, Maffeo e Niccolò Barberini, splendidamente legata. Le incisioni, in gran parte eseguite da C. Bloemaert, su disegno dei vari personaggi citati dal Baglione, benché siano registrate dai repertori (F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemisch Etchings...*, II, p. 77, n. 216-223), mi sembra non abbiano mai attirato l'attenzione degli studiosi

di cose romane del Seicento: esse sono invece quanto mai interessanti, *Pomarancio* per il modo in cui riflettono la cultura dei detti signori, che cercarono di tradurre in linguaggio classicistico l'iconografia trecentesca di *Crescenzi Francesco da Barberino*, riprendendola dai due noti codici barberiniani. Ma di queste incisioni mi riservo di trattare più ampiamente altrove.

*Per la datazione di tre ritratti di Alessandro Longhi.*

Nel 1910 Ricciotti Bratti, in un suo articolo sui *Ritratti di Pietro e di Alessandro Longhi*<sup>1</sup>, richiamava per primo l'attenzione degli studiosi sui due ritratti goldoniani del Civico Museo Correr di Venezia: nell'inventario del Museo il n. 143 e il n. 339 della cl. I<sup>a</sup>, di provenienza rispettivamente Valmarana e Cicogna. Già in precedenza non erano mancati cenni in proposito; da parte del Neri<sup>2</sup>, che tentò di puntualizzare il rapporto intercorrente fra il primo di essi e il ritratto donato dal Goldoni alla famiglia Connio e passato poi nella raccolta Rasi<sup>3</sup>; e da parte dello Spinelli<sup>4</sup>: ma l'interesse di entrambi era rivolto quasi esclusivamente al fatto iconografico, mentre il problema critico non appariva nemmeno posto.

Il maggiore dei due dipinti, il n. 339 /tavola 31/, che ritrae il Poeta a mezza figura, fu lasciato dal Goldoni stesso, all'atto della partenza per Parigi (1762), al senatore Nicolò Balbi, del quale il Poeta godeva, come è noto, l'amicizia e la protezione, tanto che affidò a lui, oltre che a Gaspare Gozzi, la cura dell'edizione Pasquali, cominciata l'anno precedente: il dono del ritratto può anzi essere interpretato facilmente come un segno di riconoscenza per questa ed altre prove di amicizia dal Balbi a lui rese (il Goldoni stesso parla di 'obbligazioni innumerabili'<sup>5</sup> contratte col patrizio). Alla morte del Balbi, il dipinto fu 'conservato gelosamente' da suo figlio Giammatteo. Ma dopo che anche questi morì, nell'agosto 1832, gli eredi lo vendettero nel gennaio dell'anno successivo, assieme a un notevole fondo librario e ad altri quadri, a Emmanuele Antonio Cicogna. Ne dà notizia lo stesso acquirente, nei suoi *Diarii*, alla data 8 marzo 1833: '... il ritratto del Goldoni lavoro di Pietro Longhi, di grandezza naturale ecc.'<sup>6</sup>. Quattordici anni più tardi il Cicogna credette di poter identificare il ritratto in suo possesso con quello dipinto da Alessandro Longhi immediatamente prima della partenza del Poeta per Parigi, secondo l'attestazione del Garganego, che lo celebra nel sonetto *Pel ritratto del Signor Dottor Goldoni*<sup>7</sup>.

*Tre ritratti* Appose allora, con evidente compiacimento, una postilla di A. Longhi in calce al sonetto<sup>8</sup> e, contemporaneamente, una nota postergale al quadro<sup>9</sup>, contenente, pressapoco, le stesse notizie circa la storia esterna di esso già annotate nei *Diarii*, solo mutando il nome di Pietro in quello di Alessandro. La testimonianza del Cicogna si articola dunque in tre momenti: il passo dei *Diarii* (1833), la postilla al sonetto del Garganego (1847), la nota postergale al dipinto (1847): di essi, per quanto riguarda l'attribuzione dell'opera, legata poi, nel 1865, assieme a tutta la collezione Cicogna, al Museo Correr, i due secondi contraddicono al primo.

Il Bratti ritenne maggiormente attendibile il passo dei *Diarii*, come portavoce della tradizione orale di casa Balbi; e considerò la sua opinione suffragata dalla presenza nel *Ritratto del Goldoni* della natura morta col calamaio, un particolare che si ritrova in altri ritratti, allora ritenuti pure di Pietro<sup>10</sup>: deducendone una decisa attribuzione al Longhi padre. Di mano di Alessandro riteneva invece il ritratto più piccolo, il n. 143 (*tavola 32*), inscritto entro una finta cornice ovale con la legenda 'DOCTOR CAROLUS GOLDONI - POETA COMICUS', donato al Museo Civico di Venezia nel 1840 da Benedetto Valmarana.

Non c'è alcun dubbio, ormai, dopo il fondamentale saggio di Vittorio Moschini<sup>11</sup>, circa l'appartenenza ad Alessandro del più superbo fra i ritratti goldoniani, quello ex-Cicogna, ora vanto della Casa di Goldoni; il quale presenta, anzi, una grandiosità di impostazione e una vivacità pittorica che lo collocano su un piano qualitativo fra il 'Ritratto del pittore Urbani' di Coll. privata (*tavola 33*) e il notissimo 'Ritratto di musicista' della Liechtenstein di Vienna, il cosiddetto 'Cimarosa': fra gli esemplari più belli, dunque, dell'arte di Alessandro Longhi, che qui 'tenta di uscire (son parole del Pallucchini<sup>12</sup>) dai binari di una ritrattistica aulica e di parata: vuol cioè porre in contatto, in colloquio più vivo e affabile il personaggio con lo spettatore'. Il Moschini<sup>13</sup>, d'altra parte, molto acutamente, faceva posto alla possibilità che tale ritratto non debba essere identificato — come voleva il Cicogna — con quello lodato dal Garganego, dipinto alla partenza del Poeta; anche perché questi vi appare ritratto ad un'età che non supera i cinquant'anni.

Conviene, a questo punto, considerare per un momento un altro fatto. Esistono, nella stessa raccolta curata dal Garganego nel 1770 in onore di Alessandro Longhi, degli en-decasillabi, brutti invero, composti dal Goldoni per il 'Ri-

tratto di un piovano'<sup>14</sup>. Sembra strano che non solo il Cicogna, ma nemmeno il Bratti, che pure ne cita alcuni<sup>15</sup>, li abbiano tenuti nel giusto conto, ai fini della sistemazione cronologica del maggiorritratto del Poeta: al quale egli stesso con tutta evidenza allude, rivolgendosi all'autore, Alessandro Longhi<sup>16</sup>. Questi endecasillabi furono scritti in occasione dell'ingresso di Don Francesco Scudieri nella parrocchia dell'Angelo Raffaele. Lo Scudieri, il ritratto del quale, dipinto dal Longhi, era esposto come di consueto sulla facciata della chiesa, divenne parroco dell'Angelo Raffaele il 19 ottobre 1757, come si rileva dal *Protagionale*<sup>17</sup> e Giuseppe Ortolani per primo vide. L'opera preziosa dell'Ortolani, fissando la data del componimento occasionale del Goldoni, consente di stabilire con certezza che il ritratto del Poeta, al quale questi stesso esplicitamente accenna<sup>18</sup>, non può essere posteriore al 1757: forse di poco precedente. Non è comunque retrodata al 1755, come appare dal confronto con il ritratto del Piazzetta inciso dal Pitteri.  
*[tavola 34 a].*

Altro è dunque il ritratto per il quale il sonetto celebrativo del Garganego offre una datazione ancor più puntuale: 1762. Quel sonetto che, in rapporto col ritratto ex-Cicogna, all'Ortolani molto giustamente suonava 'strano'<sup>19</sup>. L'illustre goldonista in un primo tempo<sup>20</sup> volle identificare nel ritratto cantato dal Garganego quello ex-Valmarana; poi<sup>21</sup>, constatatione l'evidente rapporto di contiguità col ritratto ex-Cicogna, 'si ricredeva', non senza rilevare come le circostanze descritte dal Garganego niente affatto coincidessero con la datazione, facilmente determinabile, del ritratto ex-Cicogna. Gli è che ha non poco nocito alla chiarezza dei termini del problema il partito preso dal Cicogna nel 1847, quando credette di vedere nel sonetto del Garganego un riferimento al quadro da lui posseduto<sup>22</sup>.

Qual'è, allora, il ritratto del Goldoni dipinto da Alessandro Longhi, quando il Poeta era — a detta del Garganego<sup>23</sup> — 'al suo *partire intento*'? Può, molto probabilmente, offrire la risposta all'interrogativo un ritratto goldoniano di Alessandro Longhi di Coll. privata *[tavola 35]*, del quale, pur non ignoto<sup>24</sup>, non si è mai finora tentata una giusta collocazione. Vero è — come ha bene osservato il Moschini<sup>25</sup> — che 'quando si tratta di persone mature' i fatti iconografici 'non permettono sicure distinzioni d'anni ma solo di decenni'; ma è inegabile che qui il Goldoni appare alquanto più anziano che nei due altri ritratti ad olio finora considerati: di circa

*Tre ritratti  
di A. Longhi*

*Tre ritratti di A. Longhi* un lustro. Non solo: ma l'ingrossamento del volto e della persona, l'allentamento dei muscoli facciali che già sono presenti nel ritratto a matita nera di Lorenzo Tiepolo (*tavola 34 b/* che è all'Albertina di Vienna<sup>26</sup>, dal quale Marco Pittori trasse l'incisione<sup>27</sup> per il primo tomo dell'edizione Pasquali (1761), qui appaiono accentuati. Sono motivi che indubbiamente appoggiano la proposta, che qui si formula, di ritenere che questo forte ritratto, stilisticamente prossimo allo spiritoso 'Ritratto di Prete' degli Uffizi (*tavola 36/*<sup>28</sup>, firmato, sia l'ultimo del Poeta dipinto in Italia e appartenga allo scorcio della sua permanenza a Venezia: ai primi mesi, perciò, del 1762; che si tratti, in definitiva, del ritratto a cui il sonetto del Garganego allude. Ciò trova un'ulteriore conferma. Degli altri due ritratti longhiani del Goldoni, quello con calamaio è a mezza figura, grandiosamente impaginato; l'altro reca sotto la cornice ovale un'iscrizione celebrativa, che lo fa pensare (suggerisce Roberto Longhi,<sup>29</sup>) destinato alla sede di una qualche accademia. Questo ritratto è invece di piccole dimensioni<sup>30</sup> e presenta un'impostazione piana, non ufficiale, direi intima, che permette di vedere in esso qualcosa come un ricordo dell'amico, dipinto dal pittore per se stesso: quale, appunto, i versi del Garganego sembrano far intravvedere.

La pennellata vivace, tipica del migliore linguaggio di Alessandro, tratta una materia ricca e intensa, dando luogo a finissime modulazioni nel colore, caldamente intonato in due diverse qualità di marrone, impreziosite dall'oro vecchio della 'passamaneria' sulla 'velada'. Il vivace realismo che è nei tratti somatici si distende nella schiarita morbida e luminosa nella quale si apre il vibrante fondo turchino denso. E si veda, d'altra parte, la delicatissima appoggiatura della mano sinistra sul manoscritto teatrale. È un'opera di qualità assai alta: rappresentativa appieno del Poeta e del ritrattismo schietto di Alessandro Longhi.

Resta il ritratto ex-Valmarana, il n. 143 del Museo Civico di Venezia, ora anch'esso nella Casa di Goldoni. Benché non ci sia qui la vivacità cromatica originata nel grande ritratto ex-Cicogna dal contrasto del verde, del rosso, dell'oro, esaltati dal bianco; benché l'intonazione vi sia generalmente tenuta in un registro più basso e la pennellata appaia meno mobile, più levigata; non si tratta certo, tuttavia, di una copia del ritratto n. 339 ex-Cicogna, dovuta ad altra mano, come si è supposto. Nemmeno può essere considerato, questo bel ritratto di Alessandro Longhi, una semplice re-

plica di quello ex-Cicogna. Pure, il suo rapporto di contiguità con esso è assai stretto. Qui davvero sembrerebbe imprudente cercare di cogliere in taluni motivi esterni, di ordine iconografico, il valore di indicazioni utili al fine di una datazione precisa: perché troppo sottili appaiono gli elementi di trappasso dall'uno all'altro dipinto. Sì che conviene collocare il ritratto n. 143 in una zona anche cronologicamente assai prossima a quella del n. 339: non oltre, perciò, il 1757.

*Tre ritratti  
di A. Longhi*

Giuseppe Maria Pilo

#### NOTE

<sup>1</sup> R. Bratti, *Ritratti di Pietro e di Alessandro Longhi*, in 'Arte nostra' (Treviso, 1910), pp. 20-28. A questo argomento il Bratti aveva già dedicato la breve nota: R. B., *I nostri ritratti del Goldoni*, in 'Illustrazione Veneta e Adriatica' (9-2-1907).

Per un più ampio e compiuto discorso sull'iconografia goldoniana e sulla bibliografia di essa, vedi: G. M. Pilo, *Ritratti di Carlo Goldoni* (Venezia, 1957). Sul tema del presente studio, vedi anche, dello stesso A., *Tre ritratti goldoniani di Alessandro Longhi*, in 'Ateneo Veneto' (Venezia, 1957).

<sup>2</sup> A. Neri, *A proposito del ritratto di Goldoni*, in 'L'Illustrazione Italiana' (Milano, 1884), XI, 22, p. 347.

<sup>3</sup> V. Moschini, *Per lo studio di Alessandro Longhi*, in 'L'Arte' (1932), p. 146, ritiene trattarsi di una copia mediocre del ritratto n. 143 del Correr, come già il Malamani aveva supposto (ne dà notizia il Neri, *art. cit.*, *l. cit.*, che pure sembra insinuare la possibilità di un rapporto inverso). Cfr. anche O. H. Giglioli, *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo* (Bergamo, 1927), p. 216, tav. XI.

<sup>4</sup> A. G. Spinelli, *Bibliografia goldoniana* (Milano, 1884), pp. 4, 8. In luogo del ritratto n. 339 riproduce l'incisione da esso tratta da Luigi Boscolo (1859), premiata dall'Accademia di Belle Arti di Venezia per il concorso Priuli (cfr. R. Bratti, 1907).

<sup>5</sup> C. Goldoni, *Le Commedie del dottor C. G. ecc.*, Dedicatoria della *Vedova scaltra A Sua Eccellenza il Signor Niccolò Balbi* (Bettinelli, Venezia, 1753), IV ed., t. I, p. 285.

<sup>6</sup> E. A. Cicogna, *Diarii*, Venezia, Civ. Mus. Correr, Cod. Cicogna 2845, scart. LIII, p. 6030; parzialmente ripr. da R. Bratti, 1910, pp. 24 segg.; v. Appendice C.

<sup>7</sup> G. Garganego, *Pel ritratto del Signor Dottor Goldoni fatto dal Longhi pria della partenza del sudetto*, in *Poesie in lode del celebre ritrattista viniziano il Signor Alessandro Longhi* (Graziosi, Venezia, 1770), p. 9; ora in *Opere complete di Carlo Goldoni* a cura di G. Ortolani, edite dal Municipio di Venezia (1938), vol. XXXV, p. I, p. 316; v. Appendice B.

<sup>8</sup> E. A. Cicogna, *Postilla al Sonetto del Garganego*, Venezia, Civ. Mus. Correr, Opuscoli Cicogna 1006, I, p. 9 (1847); ripr. da R. Bratti (1910), p. 25; v. Appendice E.

<sup>9</sup> E. A. Cicogna, *Nota postegale al ritratto n. 339 del Goldoni* (1847), Venezia, Casa del Goldoni; v. Appendice D.

<sup>10</sup> Dei ritratti addotti dal Bratti (1910, pp. 25 seg.) a conforto della sua tesi, nessuno è opera di Pietro Longhi: il 'Ritratto di musicista' (ritenuto del Cimarosa) della Liechtenstein di Vienna è di Alessandro Longhi, restituitogli già dal Ravà (cfr. V. Moschini, 1932, pp. 118 seg.).

*Tre ritratti di A. Longhi* pure di Alessandro è il 'Ritratto di senatore' (ritenuto di Zaccaria Vallaresco) del Monte di Pietà di Venezia, che è in rapporto con un 'Bozzetto per un ritratto' di Coll. privata (cfr. V. Moschini, 1932, pp. 120 seg.); è invece di Nazario Nazzari (?) il 'Ritratto di Andrea Tron' della National Gallery di Londra (cfr. V. Moschini, 1932, p. 146). Del resto il Bratti (1910, p. 26) dà a Pietro Longhi anche altri ritratti che non gli appartengono: p. es. quello del 'Temanza' delle Gallerie di Venezia, che è di Alessandro (cfr. V. Moschini, 1932, pp. 120, 123) e quello di 'Daniele IV Dolfin' della Pinacoteca Querini Stampalia di Venezia, che è di Francesco Zugno (cfr. G. M. Pilo, *Francesco Zugno (1709-1787)*, Venezia, in corso di stampa).

<sup>11</sup> V. Moschini (1932), pp. 110-147. Vedi anche: V. Moschini, Voce *Alessandro Longhi*, in 'Enciclopedia Italiana' (1934), XXI, p. 467; e, prima, G. Fiocco, *La pittura veneziana alla Mostra del Settecento*, Venezia (1929), p. 37.

<sup>12</sup> R. Pallucchini, *Lezioni di Storia dell'Arte, La Pittura Veneziana del Settecento*, Bologna (1952), pt. II, p. 93.

<sup>13</sup> V. Moschini (1932), pp. 112, 117.

<sup>14</sup> C. Goldoni, *Del ritratto di un piovano esposto in occasione d'ingresso, endecasillabi del signor dottor Goldoni*, in *Poesia in lode... di Alessandro Longhi*, Venezia, Graziosi (1770), pp. 13-16; ora in *Opere complete ecc.*, ed. cit., vol. XXXV, pt. I, Venezia (1938), pp. 311-314; v. Appendice A.

<sup>15</sup> R. Bratti (1910), p. 24. Anche il Damerini, op. cit., pp. 108 seg., riproduce alcuni degli endecasillabi del Goldoni; ma nemmeno si pone il problema cronologico.

<sup>16</sup> G. Goldoni, *Del ritratto di un piovano ecc.*, vv. 91-93.

<sup>17</sup> *Protagionale per l'anno 1759 ad uso della Serenissima Dominante Città di Venezia*, N. 1, Venezia, Bettinelli (1759), p. 179.

<sup>18</sup> G. Ortolani (1938), p. 314.

<sup>19</sup> G. Ortolani (1955), p. 997.

<sup>20</sup> G. Ortolani (1938), p. 316.

<sup>21</sup> G. Ortolani (1955), p. 997.

<sup>22</sup> v. Appendice E.

<sup>23</sup> G. Garganego, sonetto cit., v. 1.

<sup>24</sup> P. Molmenti, *La Città del Goldoni*, in 'Emporium' febbr. 1907), fra pp. 114, 115; V. Moschini, (1932), p. 146; A. Morandotti, *Mostra di pittura veneziana del Settecento, Catalogo*, Roma (1941), p. 91, N. 96, lo assegna al decennio 1770-80; S. Poglajen-Neuwall, *Pittura veneziana del settecento*, in 'Emporium' (febbr. 1942), p. 66.

<sup>25</sup> V. Moschini (1932), p. 117.

<sup>26</sup> Inv. N. 1890; cfr. A. Stix, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlungen Albertina*, Vienna (1926), pp. 114 seg., N. 317.

<sup>27</sup> A. G. Spinelli, op. cit., pp. 8 seg.; A. Ravà, *Marco Pitteri incisore veneziano*, Firenze (1921), p. 24, N. 198; R. Pallucchini, *Mostra degli incisori veneti del Settecento, Catalogo*, 2<sup>a</sup> ed., Venezia (1941), p. 97, N. 453.

<sup>28</sup> A. Longhi, 'Ritratto di prete', Firenze, Galleria degli Uffizi, N. 9181 (tela, cm. 94 × 78). Il quadro è stato donato nel 1931 da Italo Brass.

<sup>29</sup> Il quadro misura cm. 48 × 36. Le dimensioni degli altri due ritratti del Goldoni di A. Longhi sono: per il N. 339 cm. 125 × 105; per il N. 143 cm. 71 × 56. Tutti tre sono dipinti a olio su tela.

Le fotografie sono dovute a: AFI, Venezia; Archivio Fotografico Correr, Venezia; Filippi, Venezia; Fiorentini, Venezia; Galleria Liech-

tenstein, Vienna; Raccolta Albertina, Vienna. La riproduzione del 'Ritratto del Goldoni con ms. teatrale' si deve alla cortesia del proprietario. *Tre ritratti di A. Longhi*

## APPENDICE

## A

(Endecasillabi del Goldoni 'Del ritratto di un piovano' - 1757)

... Da tutti pregasi Dio benedetto / Che lo SCUDIERI pievano amabile / Di tutti gli ordini consoli il petto. / 42 / Oh come al vivo la venerabile / Soave immagine del vostro volto / Dipinse in tela pennel laudabile! / 45 / ... Opra è cotesta del valentissimo / Prudente giovane del LONGHI figlio, / Non men del padre singolarissimo. / 51 / ... Il saggio ed ottimo Nogari ornato / Fu il precettore del giovin tenero, / E il suo discepolo lo ha pareggiato. / 87 / O caro LONGHI, se anch'io vi venero, / Se con voi spiegomi con dell'amore, / Dall'onestate mia non degenero. / 90 / Voi dipingendomi con quel valore / Con cui solete far le vostre opere / Alla mia immagine si rese onore. / 93 / ...

## B

(Sonetto del Garganego - 1762 [?])

Mentre eri o CARLO, al tuo partir intento, / E davi a' cari tuoi l'estremo addio, / La Patria tua, che a Te ben cento e cento / Diede prove d'amor materno e pio; / Ingrato, essa dicea, quale ardimento, / Quale ti guida mai strano desio? / Ma il LONGHI, udito il flebile lamento, / Si accese in cuor di vero amor natio. / E preso il suo pennello, soavemente / Ti pinse in tela, e ad asciugarne il pianto, / A Lei l'immago tua fece presente. / Ella mirolla, e sorridendo alquanto, / Rasserenossi, pur volgendo in mente / Dell'altro Figlio suo la gloria, e il vanto.

## C

(Dai *Diarii del Cicogna* - 8 Marzo 1833)

Venezia, Civico Museo Correr, Cod. Cicogna 2845, scart. LIII, p. 6030,  
8 Marzo 1833.

'... Mi ha anche fatto perder tempo alcuni acquisti che feci di libri e di quadri piccoli e grandi, onde accrescere la mia Biblioteca e fornirmi le stanze ove dormo nella novella mia abitazione in calle lunga S. M. Formosa, in calle delle Botticelle, in casa di ragione Pisani, era già un tempo Bondomier come dallo stemma antico sopra il pergolo ed è al N. .... e fra i quadri è il ritratto del Goldoni lavoro di Pietro Longhi, di grandezza naturale; quadro che il Goldoni stesso donò, prima di partire per Parigi, che fu l'anno 1761<sup>1</sup>, al senatore Nicolò Balbi, suo protettore ed amico, cui aveva raccomandata la edizione delle proprie opere; quadro che fu conservato gelosamente in famiglia dal figlio Giandomatteo Balbi de' do ponti, e poi di riva di Biasio, e che morto esso nell'agosto 1832, fu in quest'anno 1833 a me venduto dagli eredi con altri piccoli quadri'.

(R. Bratti, 1910, pp. 24 seg., parzialmente).

Tre ritratti  
di A. Longhi

## D

(Nota postegale del Cicogna al ritratto N. 339 di A. Longhi - 1847)  
Venezia, Casa del Goldoni.

Alessandro Longhi, 'Ritratto di Carlo Goldoni' (inv. cl. I<sup>a</sup>, N. 339), verso.

'Ritratto di Carlo Goldoni eseguito da Alessandro Longhi prima della partenza del Goldoni per Parigi che avvenne l'anno 1761<sup>1</sup>.

Donato dal Goldoni stesso a Niccolò Balbi suo amico cui aveva raccomandata la edizione delle sue opere che andava facendo il Pasquali.

Celebrato da Girolamo Garganego in una raccolta di poesie in lode del Longhi impressa in Venezia dal Graziosi nel 1770 in 4.

Conservato in casa Balbi, prima abitante a' *Do Ponti* poscia a Riva di Biasio, fino al gennajo 1833 in cui il sottoscritto lo comperò dagli eredi di Giammatteo Balbi figlio del suddetto Nicolò.

Emmanuele Cicogna m. p.<sup>1</sup>

## E

(Postilla del Cicogna al sonetto del Garganego - 1847)

Venezia, Civico Museo Correr, Opuscoli Cicogna 1006.1, p. IX, in calce al sonetto di G. Garganego, *Pel ritratto del Signor Dottor Goldoni ecc.*

'Questo superbo ed unico ritratto lo possiedo io Emmanuele Cicogna — anno 1847 — al qual dietro la pittura ho posto una nota di mio pugno per farne vedere l'autenticità'.

(R. Bratti, 1910, p. 25).

<sup>1</sup> Il Goldoni partì per Parigi, com'è noto, nell'aprile 1762.

## APPUNTI

I dipinti di Casa Vasari ad Arezzo.

Quando, dopo il passaggio della guerra, si trattò di riaprire la Casa del Vasari ad Arezzo, gli ordinatori credettero giustamente opportuno allontanare tutti quegli oggetti — mobili o suppellettili — per lo più falsi, che secondo la precedente sistemazione, orientata verso una malintesa ricostruzione storica dell'ambiente, di gusto ancora romantico, pretendevano rievocare l'atmosfera dei tempi dello storico aretino.

Tra le mura di Casa Vasari, dove naturalmente è rimasto l'archivio vasariano, è stato ora sistemato un piccolo museo di pitture e sculture, in gran parte attribuite a maestri toscani del '500, a testimonianza di quella sottile e complessa cultura dell'ambiente fiorentino del '500 e soprattutto di quella che gravitò intorno alla personalità dell'artista aretino. Ed è stato lavoro lungo e laborioso, poiché si trattava quasi sempre di quadri giacenti da molti anni nei depositi pressoché inesauribili delle Gallerie fiorentine che sono stati a poco a poco recuperati e in parte restaurati e che finalmente hanno trovato una sede dignitosa e relativamente appropriata.

Da un anno circa l'ambiente ha avuto dunque il suo assetto definitivo, almeno nelle sue linee essenziali, anche se, come ha precisato il Dott. Berti, ordinatore del Museo e compilatore del catalogo, i pezzi di minor valore sono sempre suscettibili di sostituzione ogni volta che sia possibile recuperare opere di più alta qualità e di importanza più determinante ai fini che gli ordinatori si sono proposti.

A Casa Vasari, esclusi i grandi manieristi, è dunque presente in *I dipinti* grandi linee tutto il percorso della pittura fiorentina del '500, dai ritmi di *Casa Vasari* ancora classicheggianti di fra' Paolino al manierismo compunto di Maso ad Arezzo da San Friano; dall'intellettualismo profano dei pittori dello Studiolo alle tavole 'controriformate' del Poccetti e della scuola di Santi di Tito. Vi è inoltre un numero limitato di 'pezzi' di altre scuole italiane e straniere per affiancare 'coi cenni della più vasta cultura circostante', come precisa il catalogo, il complesso percorso di quel secolo a Firenze.

Su quest'ultimo punto mi sembra che si possa ancora fare molto, sostituendo intanto, alla prima occasione favorevole, i pezzi di qualità più scadente come la 'Favola di Dafne' e il 'Giudizio di Paride' che nemmeno il catalogatore è riuscito a definir meglio che con la qualifica di 'scuola italiana' e di 'scuola bolognese'. Mi rendo conto che l'ambiente extrafiorentino a Casa Vasari è solo un corollario al '500 toscano, ma proprio per questa inevitabile stringatezza a cui non è estranea anche la limitata capienza delle sale vasariane, la scelta delle opere da esporre deve essere naturalmente quanto mai rigorosa e qualificata.

Quanto alle personalità presenti, qualcuno si potrebbe chiedere marrigliato perché mai in un museo insediato nell'antica dimora di un artista e che si propone come scopo fondamentale di illustrare le vicende del manierismo minore a Firenze, non compaiano che scarsissime testimonianze del pittore aretino (un solo quadro, per l'esattezza — una Deposizione giovanile — e il modello in legno per le logge aretine). Nell'introduzione al catalogo il Berti spiega ampiamente i motivi che hanno determinato questa sistemazione che potrebbe sembrare almeno irriferente nei riguardi dell'antico padrone di casa. Prima di tutto i depositi fiorentini sono stati avari di opere vasariane di misure modeste, le uniche che si sarebbero potute adattare bene alle dimensioni delle pareti della dimora borghese. Per la medesima ragione non si è creduto opportuno procedere ad un cambio di alloggio per alcune tra le opere del Vasari presenti al Museo di Arezzo, tutte per lo più grandi tavole di altare. D'altra parte il Vasari è presente attraverso gli affreschi coi quali decorò la sua tranquilla abitazione aretina e che sono tra le sue cose più sincere e gradevoli; specialmente la sala delle Muse, l'ambiente più armonioso ed elegante dell'edificio.

Le opere presenti in questo nuovo museo sono ancora destinate alla comprensione di un numero ristretto di visitatori, specie di quelli più attenti alle vicende complesse del manierismo, mentre per il grosso pubblico, quello almeno abituato ai grandi musei e alle opere consacrate da fama imperitura, la visita di queste sale potrà risultare perfino sconcertante. Non è detto tuttavia che un visitatore sprovvveduto, ma più attento degli altri, non possa ricavare dalla visita di queste sale un'impressione sicura sull'atmosfera artistica del '500 e particolarmente di quel momento in cui si andavano sottilizzando e sofisticando l'idee del grande manierismo mentre l'oculata presenza della Controriforma andava a poco a poco mortificando e moralizzando anche gli spiriti più estrosi e bizzarri.

Tra i pezzi di maggior rilievo vorrei citare la 'Madonnina' di Fra' Paolino e quel patetico 'Ritratto di giovinetto' che fece pronunciare al Bodmer il nome di Niccolò dell'Abate ma che purtroppo passa quasi inosservato in mezzo a una serie di frigidi e mediocri ritratti toscani. Notevole la presenza di Maso da San Friano con la predella con storie di Cristo risorto, la bella 'Annunciazione' dai toni teneri e velati dove il guizzo manieristico è contenuto e frenato da un segno più assorto e severo e quello strano 'Diluvio', retto tutto su toni lividi e funerei, /tavola 37/ e che sembra tradire con quella bellissima e convulsa composizione l'i-

*I dipinti* da originale di un grande manierista. Interessante la 'Casa del Sole' del *Casa Vasari* Poppi, esempio chiaro delle predilezioni del tardo manierismo per le più ad Arezzo sofisticate e complicate favole mitologiche di cui solo gli iniziati potevano comprendere i più riposti e allusivi significati; una cultura che avrà il suo canto del cigno in quella preziosa raccolta di tavole e di statue racchiuse nella penombra compiacente dello Studio prima di venire imbrigliata dai ferrei dogmi della Controriforma. Esempio tipico dell'influsso esercitato dalla nuova severa religiosità su un pittore di netta formazione manierista sono le due tavole dello Stradano e specialmente quella del 'San Nicola e le tre fanciulle' con quella tristezza cupa dall'ambiente spoglio, con quell'uggia tetra che grava sui protagonisti. Tra le opere di fine '500 già partecipi della ventata antimanierista, il primo posto spetta alla 'Cena' del Poccetti che tuttavia nello sfondo non rinuncia a inserire sottili eleganze pontormesche mentre la serie di opere che denunciano un'idea originaria di Santi di Tito, ma che il Berti considera di bottega, offrono un quadro esatto degli interessi formali dei pittori 'riformati' di fine '500.

E ancora, tra le opere più interessanti di quest'ultimo periodo vorrei citare il piccolo 'San Gerolamo' del Ligozzi, probabilmente quella stessa tavola citata nell'Inventario granducale del 1589; un termine ante quem che si adatta bene al fare minuzioso e sottile dell'artista da poco arrivato a Firenze e intento a miniare piante e animali per il Granduca e per il naturalista Aldrovandi. Ancora al Ligozzi, vent'anni dopo, nel periodo cioè di più acuta involuzione formale, vorrei attribuire quella 'Fortuna' citata nel catalogo come 'scuola fiorentina del '500' e che si avvicina, per quella pennellata insistita e indurita, ad opere come la 'Natività' di Bibbiena e il 'Martirio di San Lorenzo' a Santa Croce. Infine il compunto 'San Francesco' dell'Allori immerso in meditazione in un paesaggio descritto con esasperata minuzia, secondo la moda fiamminga allora in voga a Firenze. Il 'San Paolo eremita', attribuito al Brill e presente nella medesima sala, ce ne offre un tipico esempio.

Riguardo alle opere sulla cui attribuzione non posso concordare col Dott. Berti, il problema più interessante mi sembra quello proposto da quella 'Circoncisione' /tavola 38/ attribuita con riserva al Cavalori dove tuttavia la componente veneta, unita a residue eleganze di manierismo emiliano, è talmente determinata da escludere senz'ombra di dubbio l'attribuzione a un fiorentino. Il Longhi pertanto suggerisce un'attribuzione allo Scarsellino a cui aderisce la Dott.ssa Novelli che ha steso la recente monografia sull'artista. Quanto alla 'Flagellazione' che il Berti attribuisce al Macchietti sulla base di un disegno ora al Louvre che tuttavia ha in comune col quadro solo una generica somiglianza dovuta all'identità del soggetto, mi sembra opportuno tornare all'attribuzione dei vecchi inventari che ascrivevano quest'opera a scuola senese; attribuzione confermata dalle tonalità cromatiche agre, dalle sfaldature cangianti di origine baroccesca. Anzi si potrebbe tentare di precisare ancora, orientando questa 'Flagellazione' verso l'attività del Salimbeni o del Casolani.

Ancora a un fiorentino, e precisamente al Butteri, il Berti, suggestionato forse dall'ambiente che si veniva creando a Casa Vasari, attribuisce quel 'Martirio di San Sebastiano' tutto imperniato sul movimento vorticoso del Santo, quasi mostruosa escrescenza dell'alberello sottile a cui il corpo è legato, e che mi sembra dichiarare piuttosto la mano di un manierista nordico non lontano dallo Spranger per l'estrema esasperazione di forme e di sentimenti. Quanto all' 'Ecce Homo' /tavola 39/ attribuito al Passignano, il Longhi lo ritiene da tempo un'attribuzione ad Aurelio Lomi nella cui opera si riscontra appunto quella mistura di forme ancora

manieriste e di tratti ormai seicenteschi notata dal Berti nella scheda *I dipinti* dedicata a quest'opera. Una conferma a quest'attribuzione è offerta dalla *di Casa Vasari* presenza di una debole replica di quest'opera nei depositi di Palazzo ad Arezzo Bianco a Genova, dove appunto il Lomi svolse gran parte della sua attività. Per l'«Adorazione dei pastori», che una vecchia iscrizione nel retro della lastra di rame attribuisce inspiegabilmente al veronese Badile, attribuzione accolta con riserva dal Berti, vorrei notare che la presenza di forme di inequivocabile manierismo romano sposta la latitudine di quest'opera nell'ambiente dei pittori zuccareschi attivi nell'Italia centrale. Tra i più qualificati a reggere l'attribuzione del piccolo rame mi sembrano G. B. Pozzo o Cesare Nebbia. Quanto al «San Gerolamo», anch'esso gratificato di una vecchia ascrizione al Farinati, mi sembra che non abbia nulla a che fare con la manierata trascrizione della libertà pittorica veronesiana di cui il Farinati si era fatto araldo in patria; e anzi, che non ci sia niente di veneto in quest'opera compunta dove ogni particolare è analizzato con occhio paziente ed attento. Non si dovrà abbandonare perciò l'ambiente fiorentino dove appunto non mancava questo gusto tutto rivolto ai sottili indugi della pennellata.

E ancora, non sembra di Fra' Bartolomeo, nonostante la solita scritta nel retro, il tondo col «Cristo Giudice», ché la forma guizzante degli angeli è indice di un periodo più tardo, ormai di pieno manierismo, mentre il Frate non perdette mai quella sua calibratura classica, quella sua forma compatta in certe figure di angeli — nel quadro di Lucca o in quello di Pitti, per esempio — che tuttavia possono dichiarare una generica somiglianza con quelli di questo tondo. Né, si badi bene, si potrebbe imputare alla libertà del bozzetto la pennellata più rapida e sommaria, ché il tondo non nacque certo con questo destino.

Un discorso più ampio meritano i due tondi con «Storie di San Paolo» /tavola 40 a b/ che avevano sostenuto in passato perfino un'attribuzione al Rosso fiorentino e che il Berti include nel catalogo di Maso da San Friano. I due tondi rappresentano forse una delle voci più alte presenti a Casa Vasari; nell'atmosfera affocata, come di brace accesa, l'autore ha distillato i più preziosi motivi del manierismo: dal guizzo del cavallo nella «Caduta», non immemore di eleganze emiliane, al nudo in primo piano nella «Predica», quasi traduzione in pittura di un «non finito» michelangiolesco, alla schiera di soldati nello sfondo della medesima tavola, quasi un fregio di Perino o di Polidoro. Sembra difficile poter avvicinare le assottigliate eleganze di Maso ad una forma così piena ed esuberante, o i suoi toni teneri e pallidi a quest'atmosfera calda e affocata. Si potrebbe trattare forse del Poppi in un momento particolarmente felice, non lontano da quella «Carità» presentata alla mostra napoletana del '52, e oggi delle Gallerie fiorentine.

Non sto qui ad elencare i pezzi più scarsi destinati ad essere sostituiti alla prima occasione favorevole in modo che il percorso del '500 fiorentino risulti a Casa Vasari sempre più esauriente; mi auguro solo che la fortuna tocata ai quadri del '500 toscano che hanno trovato una loro sede, particolarmente qualificata ad accoglierli, possa verificarsi quanto prima per la parte migliore dei «quadri segreti» dei depositi delle Gallerie fiorentine di cui ora si fa un gran parlare anche sui quotidiani e che offriranno certo piacevoli sorprese al pubblico degli studiosi e degli appassionati.

Mina Bacci

*Foschi e non Toschi*

Pur riconoscendo che il vivo interesse destatosi negli ultimi decenni intorno alla pittura fiorentina della prima metà del '500 ha contribuito

*Foschi* con risultati certi alla rivalutazione della ‘maniera’ e dello spirito che *e non* animò i suoi più significativi rappresentanti, sarà peraltro necessario *Toschi* tener presente che, al giorno d’oggi, chi si accingesse a svolgere una storia più precisa di quei cinquant’anni, troverebbe ancora davanti a sé un cammino erto e in gran parte inesplorato. Superate le difficoltà inerenti alle opere e ai percorsi degli artisti più noti (perché anche per essi gli studi sono tutt’altro che concordi ed esaurienti) si dovrebbe infatti far fronte alla folta schiera degli artisti di secondo piano, molti dei quali attendono di acquistare, anche per il pubblico eruditio, una precisa fisionomia. Disgiunti dalle loro creazioni i nomi di essi vivono dimenticati nelle pagine del Vasari e nelle note del Milanesi al testo vasariano; note che, per quanto brevi, costituiscono indubbiamente il più serio tentativo di ricerca fatto fino ad ora su questi pittori. Solo quindi attraverso a un nuovo vaglio dei documenti, degli accenni contenuti nel Vasari e delle opere rintracciabili, si potrà giungere a chiarire le ancora nebulose personalità di Iacone, di Giovannantonio Lappoli, del Solosmeo, di Andrea Sguazzella, di Antonio di Donnino Mazzieri e di tanti altri pittori che, in misura differente, parteciparono alla cultura toscana del primo Cinquecento.

Fra questi, il caso di Pier Francesco di Iacopo, riproposto e ‘avviato’ di recente da R. Longhi<sup>1</sup>, è certamente fra i più meritevoli di attenzione. Nel raccogliere in un breve studio le opere che — più numerose di quanto non si pensi — sembrano spettargli, ho compiuto una ricerca nell’Archivio di Stato di Firenze il cui inatteso risultato, se pur di poco momento, è utile render noto al più presto. Indicato dal Milanesi come *Toschi*<sup>2</sup>, il casato di Pier Francesco va cambiato, prima che entri nell’accezione comune, in *Foschi*: così infatti si trova scritto sia nell’immatricolazione del pittore nell’Arte dei Medici e Speziali, sia nelle varie ‘entrate’ della Decima Granducale che lo riguardano, sia, e di suo pugno, in un registro dell’Accademia del Disegno<sup>3</sup>.

Oltre a questa svista di trascrizione evidentemente motivata dalla simiglianza, assai frequente nella scrittura cinquecentesca, delle due consonanti, la nota del Milanesi contiene una precisazione che abbisogna di maggiori chiarimenti. Si tratta dell’ascendenza di Pier Francesco che, tramandataci dal Vasari come ‘di Iacopo di Sandro’, viene corretta dall’annotatore in ‘di Iacopo di Domenico di Papi’. Risultando tale correzione esatta, non si capisce perché non solamente il Vasari ma tutti i documenti che testimoniano la partecipazione del *Foschi* all’Accademia del Disegno lo chiamino Pier Francesco di Iacopo di Sandro. Non si dovrà tuttavia andar lontano per trovare una spiegazione a questo caso di doppia paternità. Il Milanesi stesso infatti ci darà la possibilità di chiarire il bisticcio.

Iacopo di Domenico di Papi (diminutivo di Iacopo) *Foschi*, padre di Pier Francesco, era anch’esso pittore; come si rileva dalla sua immatricolazione nel 1517 all’Arte dei Medici e Speziali<sup>4</sup> e da una nota del Milanesi<sup>5</sup> che dice testualmente: ‘Furono ancora scolari di Sandro Botticelli, Iacopo di Domenico di Papi (*Toschi*); nato 1463 † 1530 8 di maggio: il quale, essendo di 17 anni, stava nel 1480 con Sandro di Botticello...’. Tale notizia giustifica ampiamente, a mio parere, la possibilità che Iacopo, figlio di Domenico, venisse chiamato, seguendo una nota consuetudine, Iacopo di Sandro (Botticelli) e che, a sua volta, Pier Francesco fosse conosciuto nell’ambiente fiorentino come figlio di Iacopo di Sandro. Il Vasari stesso, che dà sempre agli artisti il nome o soprannome col quale erano più comunemente identificati, cita per due volte un Iacopo di Sandro pittore<sup>6</sup> e mi sembra assai probabile che si trattì

proprio del Foschi padre. Dal canto suo il Milanesi, basandosi su un *Foschi* documento del 1503, nel quale 'Iacopo di Alessandro del Tedesco' e non paga la sua tassa alla Compagnia di S. Luca, tentò di identificare il *Toschi* Iacopo di Sandro vasariano con Iacopo del Tedesco<sup>7</sup>, allievo di Domenico Ghirlandaio, anch'esso citato due volte dal Vasari<sup>8</sup>. Ma dal momento che lo storico distingue ripetutamente con nomi diversi i due pittori, non è il caso di pensare alla proposta identità.

Donato Sanminiatelli

### N O T E

<sup>1</sup> R. Longhi, *Avvio a Pier Francesco Toschi*, in 'Paragone' (1953), n. 43, p. 53.

<sup>2</sup> G. Vasari, *Le Vite*, commento di G. Milanesi (1906), vol. V, p. 58, nota I.

<sup>3</sup> Firenze, Arch. di Stato: Medici e Speziali, vol. 12 (1547-66), cc. 26, 105\*, 118; Decima Granducale, vol. 3571 (1534; Ferza), cc. 303\*, 304, 421; Compagnia del Disegno, vol. 101 (1562-85), cc. 9 bis, 106\*.

<sup>4</sup> Firenze, Arch. di Stato: Medici e Speziali, vol. 10 (1490-1523), c. 122.

<sup>5</sup> G. Vasari, *op. cit.*, vol. IX, p. 258.

<sup>6</sup> G. Vasari, *op. cit.*, vol. VII, p. 175 (1508 c. È fra coloro che furono chiamati da Michelangelo all'inizio degli affreschi nella Cappella Sistina); vol. V, p. 24 (1515. Dipinge con Baccio da Montelupo un arco per l'ingresso di Leone X a Firenze).

<sup>7</sup> G. Vasari, *op. cit.*, vol. V, p. 24, nota I.

<sup>8</sup> G. Vasari, *op. cit.*, vol. III, p. 277; vol. VI, p. 532. Una ricostruzione dell'opera di Iacopo del Tedesco è stata tentata da G. de Francovich in 'Boll. d'Arte' (1927), vol. II, p. 529 e ss.

## ACETILENE

### XVI

*Fotografico.*

Faccio notare al Sig. Daguerre un inconveniente dei suoi procedimenti, quello per cui i ritratti risultano col taschino della giacca, la scriminatura dei capelli, o l'effetto detto dell'occhio di Venere al contrario di quanto realmente sono.

'Eppure sono somigliantissimi...' dice arrossendo.

'Senza dubbio, piccolo inconveniente davanti alla generale simmetria che informa il corpo umano se il cuore batte a destra nei dagherrotipi... fenomeno trascurabile che non si vede, ma per certi paesaggi, certi monumenti, certe architetture...'

'Lo ammetto, il campanile di San Marco a sinistra della Chiesa invece che a destra..., del resto proprio lì che rac-

coglie vecchi rami, vecchie xilografie... il mio collega Nadar ha risolto l'inconveniente<sup>1</sup>, vada a trovarlo'.

Monsieur Nadar mi accoglie sospettosamente ma con due o tre barzellette sciogliamo il ghiaccio.

'Certamente, col mio sistema, a seconda che appoggio alla carta sensibile la parte emulsionata della lastra o quella no, posso avere il campanile a destra o a sinistra, presentare un personaggio monco sia dell'uno che dell'altro braccio, cieco dall'occhio destro o dal sinistro, far credere che due grandi s'incontrano stringendosi la sinistra, che tutta una grande città è popolata di mancini...'

'Straordinario, non era mai accaduto'.

'Sì e no, c'erano gli specchi, del resto il mondo cammina, il progresso finirà per travolgerci'.

'Speriamo di no: ma questa sarebbe una riprova che la fotografia «non» riproduce esattamente la realtà'.

'Per carità, è soltanto una rozza superstizione. Se mi consente il bisticcio non c'è arte meno fotografica della fotografia... Ha mai sentito dire che un uccello andasse a beccare una fotografia di frutti, che un'ape ronzasse attorno alla fotografia d'un fiore?'

'In vero mai e sì che ne ho udite di cose sull'argomento, eppure, batte il cuore, s'arresta il respiro al ricevere la fotografia dell'amata!'

'È provato, la fotografia stimola l'immaginazione, i sensi: è un piccolo fantasma della realtà pensata nella sua pienezza... L'uso delle fotografie è vietato dalla Pubblica Sicurezza in luoghi innominabili'.

'Crede che si giungerà con mezzi fotomeccanici ad immettere sul mercato ad equo prezzo ritratti tridimensionali colorati dei nostri cari sì da poterseli palpate in saccoccia?'

'Le statuette, vuol dire, certo che sì... già si fa qualcosa del genere con certe sculture gettate in gomma che interessano ai libertini'.

'Ne ho sentito parlare... del resto, in una seduta spiritica, Nostradamus predisse che nel 1956 si sarebbero divulgati manichini in persuasive fattezze femminili e semoventi, vuoi di colore naturale che è il rosa, vuoi ricoperte per tutte le membra di velluto, persino nero'.

'Parbleu, la donna in negativo!'

<sup>1</sup> Si tratta di una licenza poetica. Nadar non risolvette nulla del genere perché avevano già provveduto Fox Talbot e Niepce de Saint-Victor.

'Sì, ma solo per il colore, in quanto al resto molto positive, ogni stagione ha il museo Grévin che si merita'.

'Ma certo, la vuole una bella fotografia?'

'Grazie Monsieur Nadar, la sua clientela è troppo illustre perché mi ci metta in mezzo'.

'Troppo modesto e, tornando in Italia, mi saluti Monsieur Bartolini'.

'Lorenzo? Non mancherò, Lorenzo Bartolini che « lungi del pari dal realismo triviale come dal purismo gelido risentì la natura col senso lirico e con la soavità formale d'un fiorentino del Quattrocento »'.

'C'est ça'.

'Se sa...'

### *Delirio.*

Leggo sovente 'il più delirante barocco' oppure 'un barocco dei più deliranti' o ancora 'nemmeno il più delirante dei barocchi' e anche 'raffrontando a quel tanto di barocchismo delirante' e fresco mi sale al labbro il riso.

Delirare. Delirium tremens. De lira. La difesa della lira. Dev'essere quest'ultima la giusta radice metallica del barocco delirante ché in genere certe frescacce si scrivono per guadagnare qualcosa sia in denaro che in prestigio giacché col delirio vero e proprio che è uno stato del fisico e del morale, di architettura, sia pure del più delirante barocco se ne fa poca.

Il delirio. Bisogna averlo provato prima di parlarne così alla brava: occorre essere stato qualche volta vicino alla estrema unzione per sapere cos'è: molto ma molto di più del collirio, per esempio...

Sempre più improbabile farsi intendere.

Soltanto il mese scorso alla mia vicina di destra durante un pranzo tra le più eminenti signore sul piano regionale cercavo di spiegare semplicemente che uno dei mali più lancinanti che colpir possono un uomo, e, suppongo, anche una donna, è la gelosia.

'Vero, vero', assentiva la dama, 'assai comune, negli uffici, nei pubblici impieghi...'

Ebbene, la gelosia è un sentimento che può perfino incrinare la volta cranica, lasciar sfuggire un fumetto dal cervello come quello che dice 'è finita' a chi ha lo stomaco di assistere alle elettroesecuzioni.

Insomma, bisogna andarci piano con certi argomenti e,

se non se ne possiede diretta esperienza, meglio è voltar tutto nell'equilibrio dei vuoti e dei pieni così si è sicuri di non sbagliare parlando di arti plastiche e figurative in generale cioè dell'animo umano nelle sue infinite manifestazioni.

*Le vie del Signore.*

Diluvia al Poveromo e son prigioniero in albergo. La finestra a terreno guarda un corridoietto a sassi e cocci largo mezzo metro tra muro e palizzata di canne. Nient'altro e ne avanza. Infatti fra cocci e sasso bagnato squilla ogni tanto un rosa piccolissimo che non si lascia capire subito ma poi si rivela per il musetto di un topo: grosso tutto il topo, come un dito piccolo che studia il modo di raggiungere una grossa mollica di pane gonfia d'acqua senza bagnarla o per non scoprirla alla vista degli uomini. Lo spettacolo dura un bel pezzo poi cessa. Ha rinunciato al pane il topo? No, ha avuto un colpo di genio, è riuscito a ficcarsi sotto la mollica che gli fa insieme da tetto e da dispensa e lo lavora dal basso con le tenagliette dei denti.

Trema la mollica gonfia operata dalle cantine dove sta il topo, forse i topi ché non è detto che il musetto che appariva prima tra scuro e scuro dei sassi fosse sempre del medesimo topo. Trema la mollica e si riduce man mano fino a che non è portata tutta dentro, sotto, e in breve non c'è più nulla e non si riesce nemmeno più a riconoscere bene dove è avvenuto quel caso straordinario che riaccende una certa antipatia per i gatti.

Ma la magia del luogo e dell'ora non è finita perché arriva l'anitra selvatica. Si tratta d'un maschio vinto in un tiro a segno con le ali spuntate perché non scappi, il quale melanconicamente passeggiava sotto il suo naturale elemento che è l'acqua e apre ogni tanto i mozziconi delle ali perrendersi le gocce tra penna e penna e si gonfia e fa la sua toeletta poi va a bere.

Dove va a bere? Bisogna che prenda un po' di fiato prima di procedere perché il caso è troppo straordinario e credo che difficilmente potrà ripetersi nella nostra era.

Dunque va a bere, l'anatroccolo, l'acqua che si è raccolta nelle profonde impronte stampate da un grosso cane, forse un pesante cane da caccia, nella piastra di cemento del pozzo nero quando, s'intende, il cemento era stato appena gettato.

Si pensi, immagini il lettore, quell'acqua piovana raccolta in quei profondi quadrifogli provvidenziali su per il becco a

spatola del grazioso uccello ed era tanto prigione, tutto quanto... Io prigioniero che mi contentavo e trovavo tutto enorme, e l'anitra prigioniera, mutilata, e il topo che aveva fatto provvista di pane, e la pioggia che non smetteva di cadere.

Faceva male agli occhi a guardare dall'alto cose tanto piccole. Le 'vie del Signore' mi dicevo, e pensavo insieme alla pittura di queste curiosità e mi trascorrevano in mente nomi, ricordi, d'imbalsamatori di topi e di rane, di disegnatori mirabili di questi protagonisti, il perduto senso domestico di tutto ciò...

I topi, le rane, le pulci, i gatti con le mutande... prigioniero dell'impossibilità materiale, materiale perché l'animo ci sarebbe, la volontà ci sarebbe e come! di radunare testimonianze di tutto il mondo sui topi, le pulci, le anatre, i gatti con le mutande nelle arti in grossi volumi come quelli d'uno dei miei maestri, il Grand Carteret, sì da passare, vecchio, avvolto nel mantello, per le strade della città di provincia segnato a dito con simpatia dai ragazzini e non preso a sassate come Cézanne 'è quello delle rane, delle pulci, dei gatti con le mutande, o mamma...'.

Passare così, avvolto nel mantello nero, con in testa l'idea d'una nuova trappola per i topi.

Poi smise di piovere ed è quella sera che vidi per la prima volta, sulle Apuane, l'arcobaleno triplo, rarissimo.

### *Crane.*

Alcune opinioni espresse di recente da un degno studioso italiano di arte su altro degnissimo straniero americano per nascita ma in Italia da un pezzo e relative ad una certa terminologia introdotta da quest'ultimo negli studi di casa nostra, mi hanno fatto riprendere in mano un grazioso volumetto rilegato in tela azzurra che Walter Crane affidò la prima volta alle stampe nell'anno millenovecento e che posseggo nella ristampa del millenovecentotto per l'editore Georges Bell & Sons di Londra. *Line and form* si intitola il grazioso volume costituito, per dichiarazione dell'autore, da una serie di letture tenute agli studenti della Scuola Municipale d'Arte di Manchester i quali, a distanza di mezzo secolo, invidiamo per avere avuto in sorte un maestro di tanta elevata chiarezza e convinzioni espresse con un linguaggio così piano e trasparente che persino chi non conosce l'inglese può comprendere mentre è ormai caso raro che chi

è nato nella lingua italiana possa interpretare quanto in italiano si scrive da noi vuoi d'arte antica che di moderna.

Il Maligno che mi sta accanto mi passa a questo punto una cortecchia dove ha pirografato '... è perché traducono dal tedesco' ma si tratta di insinuazione bassa e il Maligno si piglia così uno scapaccione che lo rimanda ad appollaiarsi sulla cappa del camino.

Un linguaggio così chiaro e trasparente, ho detto, da non esigere d'essere voltato nel nostro. Valga per tutte, questa pagina relativa alla visione governata dall'esterno (outward vision) e da quella nascente dall'interno (inner vision): distinzione che, da pittore, posso accettare con beneficio d'inventario per motivi che affiorano da quanto detto sin qua e perché, se è opinabile che la realtà non esiste fuori di noi, è verissimo che ho passato ad altra funzione il mio servo (che naturalmente non ho) il quale si ostinava a portarmi il candeliere quando gli chiedevo calamaio come, d'altra parte, che volendo scrivere o disegnare su un foglio, ne rispetto i limiti e coordino il tutto secondo il primo segno immessovi che può essere soltanto un punto, ma che punto!

Adesso, a voler fare le cose davvero per bene, dovrei di questa paginetta estrarre i succhi secondo le filosofie e le estetiche occorrenti: operazione troppo gravosa per le mie competenze e il mio tempo. Mi basta di riproporle il profumo a quanti hanno dimenticato che in questi anni cade il centenario delle illusioni e delle speranze preraffaellite.

Ed è un profumo che tiene. Locuzioni come 'every tree has its dryad' son proprio di quelle che ci affratellano a chi le esprime.

#### THE OUTWARD VISION AND INNER VISION

The decorative designer will sometimes want to emphasize forms with the utmost force and realism at his command, as in some crisp bit of carving or emphatic pattern, to give point and relief in his scheme of quantities.

There is no hard-and-fast rule in art, only general principles, constantly varied in practice, from which all principles spring, and into which, if vital, they ought to be capable of being again resolved.

But a design once started upon some principle — some particular motive of line or form — then, in following this out, it will seem to develop almost a life or law of growth of its own, which as a matter of logical necessity will demand a particular treatment — a certain natural consistency or harmony — from its main features down to the smallest detail as a necessity of its existence.

We might further differentiate art as, on the one hand, the image of the *outward vision*, and, on the other, as the outcome or image of the *inner vision*.

The first kind would include all portraiture, by which I mean faithful portrayal or transcript whether of animate or inanimate nature; while the second would include all imaginative conceptions, decorative designs, and pattern inventions.

The outward vision obviously relies upon what the eye perceives in nature. Its virtue consists in the faithfulness and truth of its graphic record, in the penetrating force of observation of fact, and the representative power by which they are reproduced on paper or canvas, clay or marble.

The image of the inner vision is also a record, but of a different order of fact. It may be often of unconscious impressions and memories which are retained and recur with all or more than the vividness of actuality — the tangible forms of external nature calling up answering, but not identical, images in the mind, like reflections in a mirror or in still water, which are similar but never the same as the objects they reflect.

But the inner vision is not bound by the appearances of the particular moment. It is the record of the sum of many moments, and retains the typical impress of multitudinous and successive impressions — like the composite photograph, where faces may be printed one over another until the result is a more typical image than any individual one taken separately.

The inner vision sees the results of time rather than the impressions of the moment. It sees *space* rather than landscape: race rather than men: spirits rather than mortals: types rather than individuals.

The inner vision hangs the mind's house with a mysterious tapestry of figurative thoughts, a rich and fantastic imagery, a world where the elements are personified, where every tree has its dryad, and where the wings of the winds actually brush the cheek.

The inner vision re-creates rather than represents, and its virtue consists in the vividness and beauty with which, in the language of line, form, and colour, these visions of the mind are recorded and presented to the outward eye.

There is often fusion here again between two different tendencies, habits of mind, or ways of regarding things. In all art the mind must work through the eye, whether its force appears in closeness of observation or in vivid imaginings. The very vividness of realization even of the most faithful portraiture is a testimony to mental powers.

The difference lies really in the *focus* of the mental force; and, in any case, the language of line and form we use will neither be forcible or convincing, neither faithful to natural fact nor true to the imagination, without close and constant study of external form and of its structure as well as its aspect.

### *Scultura magnetica.*

L'elettricità entra finalmente nella scultura: da tempo se ne sentiva il bisogno ma occorreva un manifesto, eccolo.

‘Chiunque conosce la calamita o «diapason del diavolo» ebbene, con un po' di calamite e varia quantità di materiale feroso, dalla limatura al chiodo, alla vite, alla sbarra, chiunque può esercitarsi in una scultura che oltre ad essere costituita di materia nobile ha il pregio della scarsa durata.

Gli imbecilli che per millenni affidarono al marmo ed al bronzo i loro stupidi messaggi impoverendo le nostre cave e sciupando combustibile nelle fusioni, sono finalmente serviti. La scultura magnetica non dura ma può essere fotografata da ogni parte ed apparire sulle riviste: chiunque può apprezzare un ritrovato che consentirà ai proprietari delle sculture in questione di variarne a piacere le proporzioni, gli squisiti rapporti finché duri la carica magnetica trasferendo così la personalità degli autori a quella dei clienti'.

Qui il manifesto finisce e ce n'è d'avanzo. 'Ma — dice il competente — tutto ciò è vana congettura, farla bisogna la scultura magnetica, soltanto così si resta nella Storia'. A noi di restare nella storia non importa un bel tubo, quello che ci interesserebbe è di vivere tra gente non disposta ad ingollare manifesti del genere che, un giorno o l'altro, saranno diffusi e lodati.

### *Il Boliviano.*

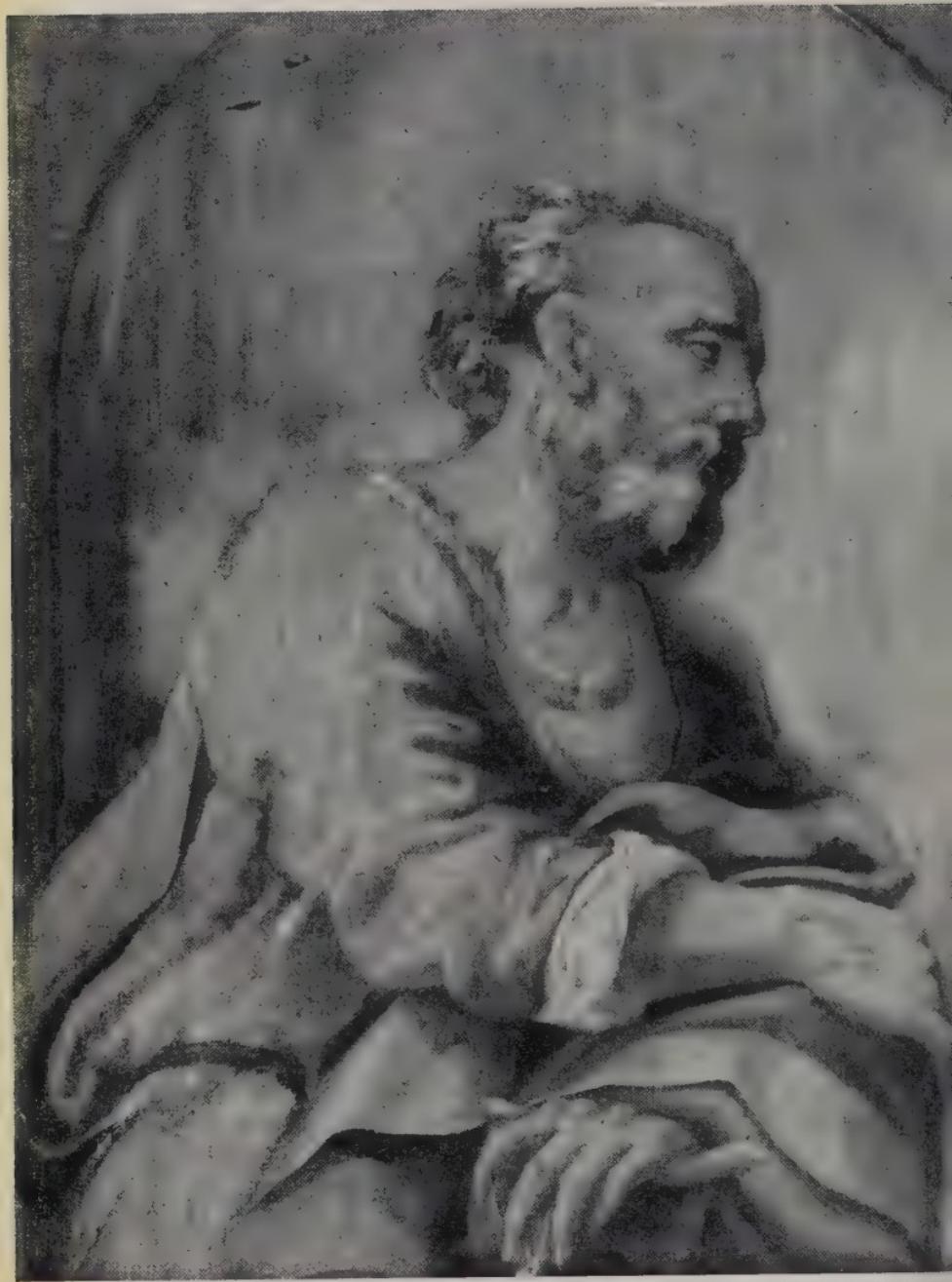
Unzaga Villegas ha lanciato un sasso ieri, penultimo del '56, alla Gioconda in pieno Louvre. Una piccola lesione al gomito, pochi giorni di guarigione. Benissimo, Leonardo continua a funzionare. Dal fascino esercitato sui ladri, ai baffi impostigli in tempo 'Dada', alle supposizioni di qualche mattacchione che il noto dipinto volesse rappresentare un uomo invece che una donna, fino a quest'ultima lapidazione, la vitalità dell'opera sfida ogni smentita. Dobbiamo confessare che non l'abbiamo mai guardata in faccia? È uno dei pochi dipinti ai quali ci presentammo sempre con lo sguardo alzato 'sulla spalla' invece che diretto in fronte, come per un nostro difetto di vista o che fingemmo di ignorare in lunghe divagazioni, circonlocuzioni nei suoi dintorni. Certi capolavori si seccano terribilmente ad essere considerati in tal modo, chiamano, chiamano, e quello là fa finta di niente. Continuano a chiamare, chiamano troppo e un bel giorno un villanzone della Bolivia tira il sasso. Di chi la colpa? Mistero. Non è la prima volta che un amante insoddisfatto e deluso tenta di uccidere l'oggetto del proprio amore e, se usassimo di andare in giro con dei ciottoli in tasca, qualcosa di simile potrebbe capitare anche a noi.

*Italo Cremona*



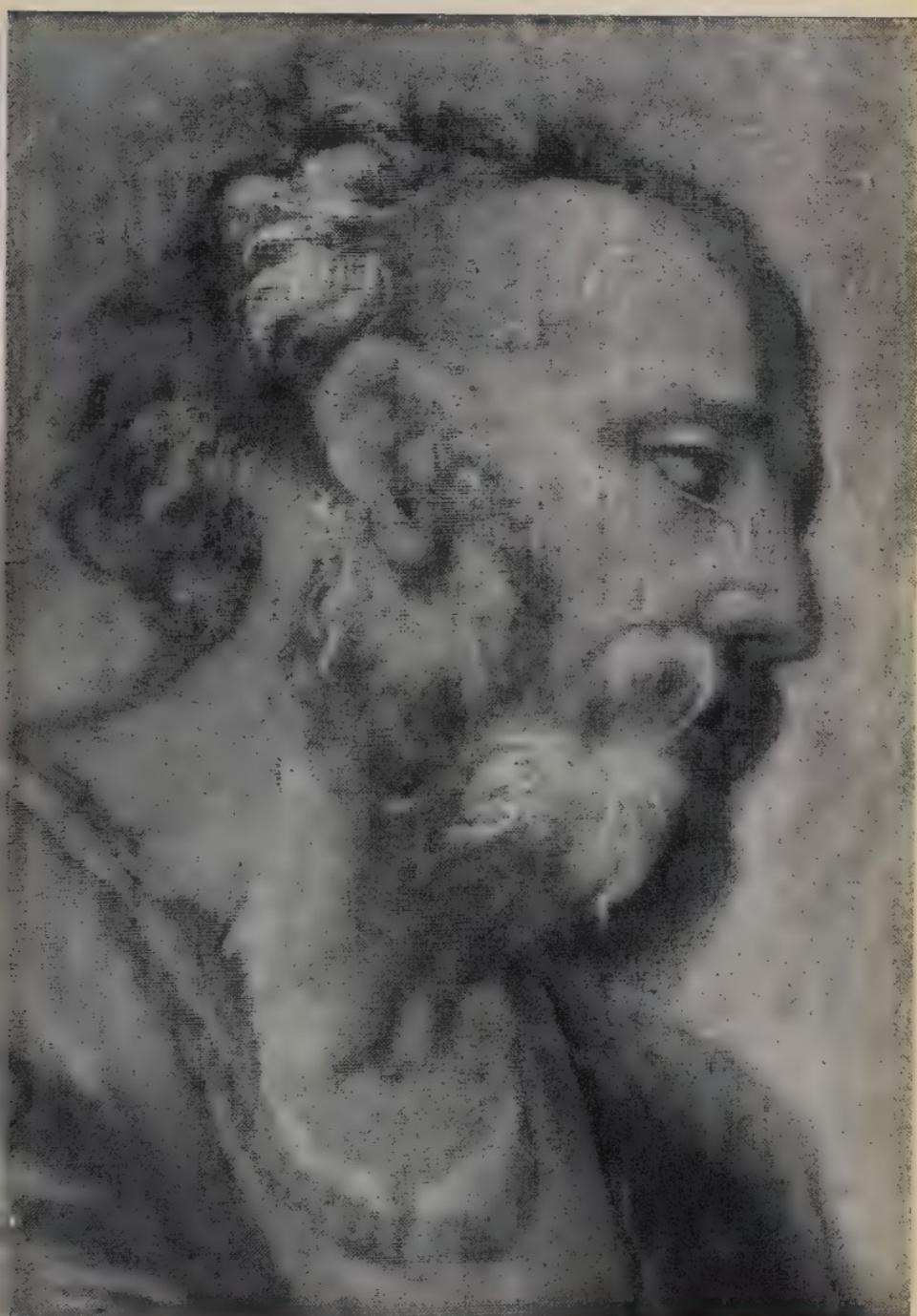
- Il Correggio: 'San Giuseppe venerato dal committente'

Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte



2 - Il Correggio: 'San Giuseppe' (particolare)

Napoli, Gall. Nazionale



- Il Correggio: 'San Giuseppe' (particolare)

Napoli, Gall. Nazionale



4 - Il Camoglio. «San Giuseppe» (particolare)



5 - Il Correggio: 'il committente' (particolare)

Napoli, Gall. Nazionale

*Parma, cupola del Duomo*

6 - Il Correggio: 'San Bernardo' (particolare)



7 b - Il Correggio: 'San Geminiano' (particolare della pala del San  
Dresda, Galleria  
Giorgio)



7 a - Il Correggio: 'San Matteo'  
Parma, San Giovanni Evangelista



8 b - G. B. Barbieri: 'Ritratto di Guido da Correggio'  
Parma, S. Maria della Steccata



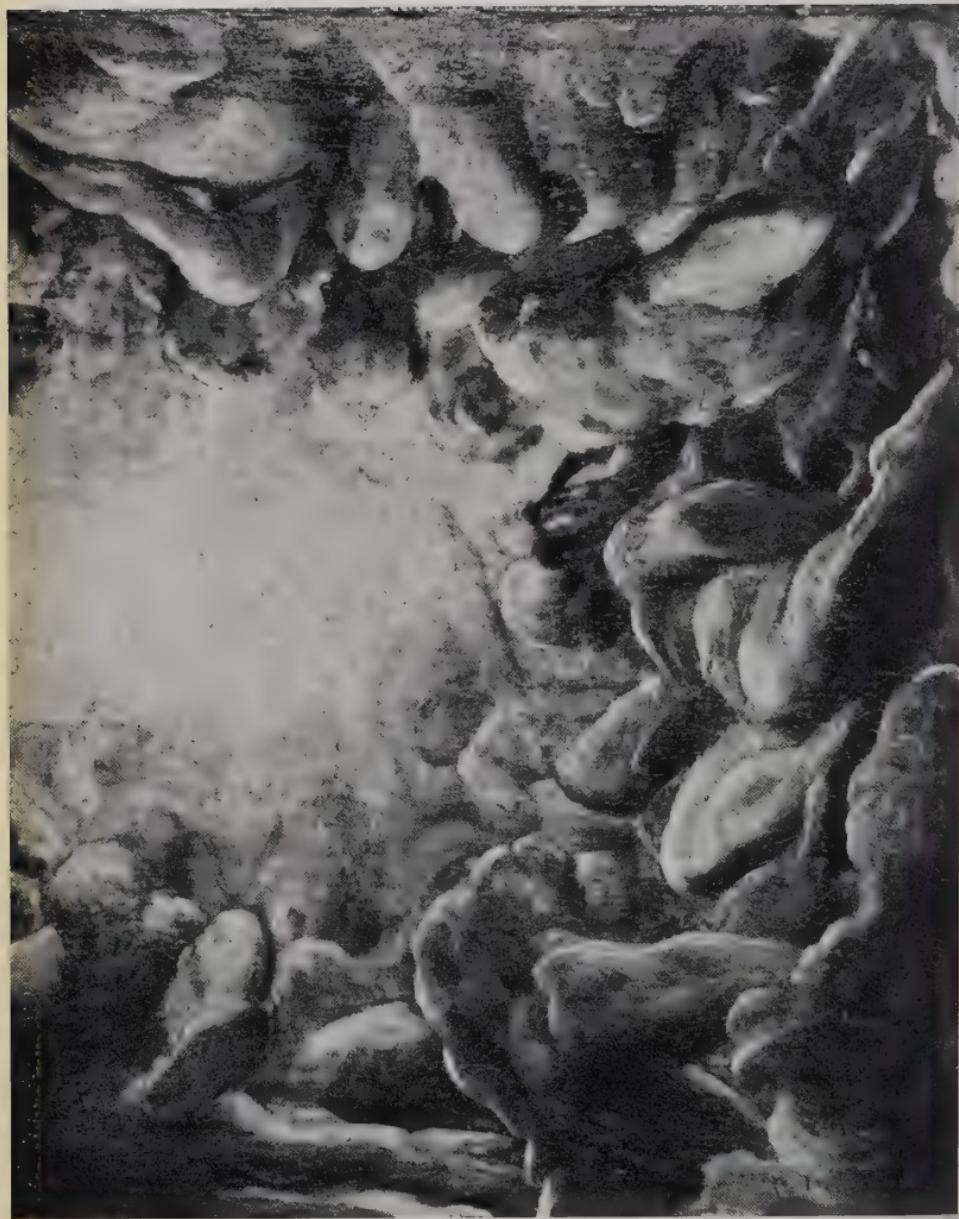
8 a - Il Correggio: 'Ritratto supposto di Guido da Correggio'  
London, acc. Lee of Fareham





- Il Correggio: 'Olimpo'

Oxford, Gall. del Christ Church College



Oxford, Gall. del Christ Church College

II - Il Correggio: 'Olimpo' (particolare)





12 - Il Correggio: 'giovine reggifestone' Parma, cupola del Duomo



13 - Primaticcio: 'Olimpo'

Louvre, Gab. dei disegni

Bologna, la Certosa

14 - D. M. Camuffi: 'Giudizio finale'





- Guercino: 'San Rocco gettato in carcere'

Bologna, San Rocco



Modena, San Biagio

17 - Mattia Preti: 'Conc'ri' d'angeli'





Modena, San Biagio

17 - Mattia Preti: 'Concerto d'angeli'







19 - L. Pasinelli: 'Miracolo di Sant'Antonio'

Bologna, San Petronio







22 - A. Burrini: 'Salomè'

Bologna, racc. privata





24 - G. M. Crespi: 'Luglio' (vetro dipinto)

Firenze, M. Gregori



25 - Guariento: 'Madonna dell' Umiltà'

collez. privata







28 - il Pomarancio: 'L'Abbondanza'

Roma, Pal. Crescenzi





30 a - Pomarancio?: 'angelo'

Roma, Sant'Andrea della Valle



30 b - cerchia del Pomarancio: il 'Premio'

Roma, Pal. Crescenzi



- Alessandro Longhi: 'Ritratto di Goldoni'

Venezia, Museo Civico



30 a - Pomarancio? : 'angelo'

Roma, Sant'Andrea della Valle



30 b - cerchia del Pomarancio: il 'Premio'

Roma, Pal. Crescenzi



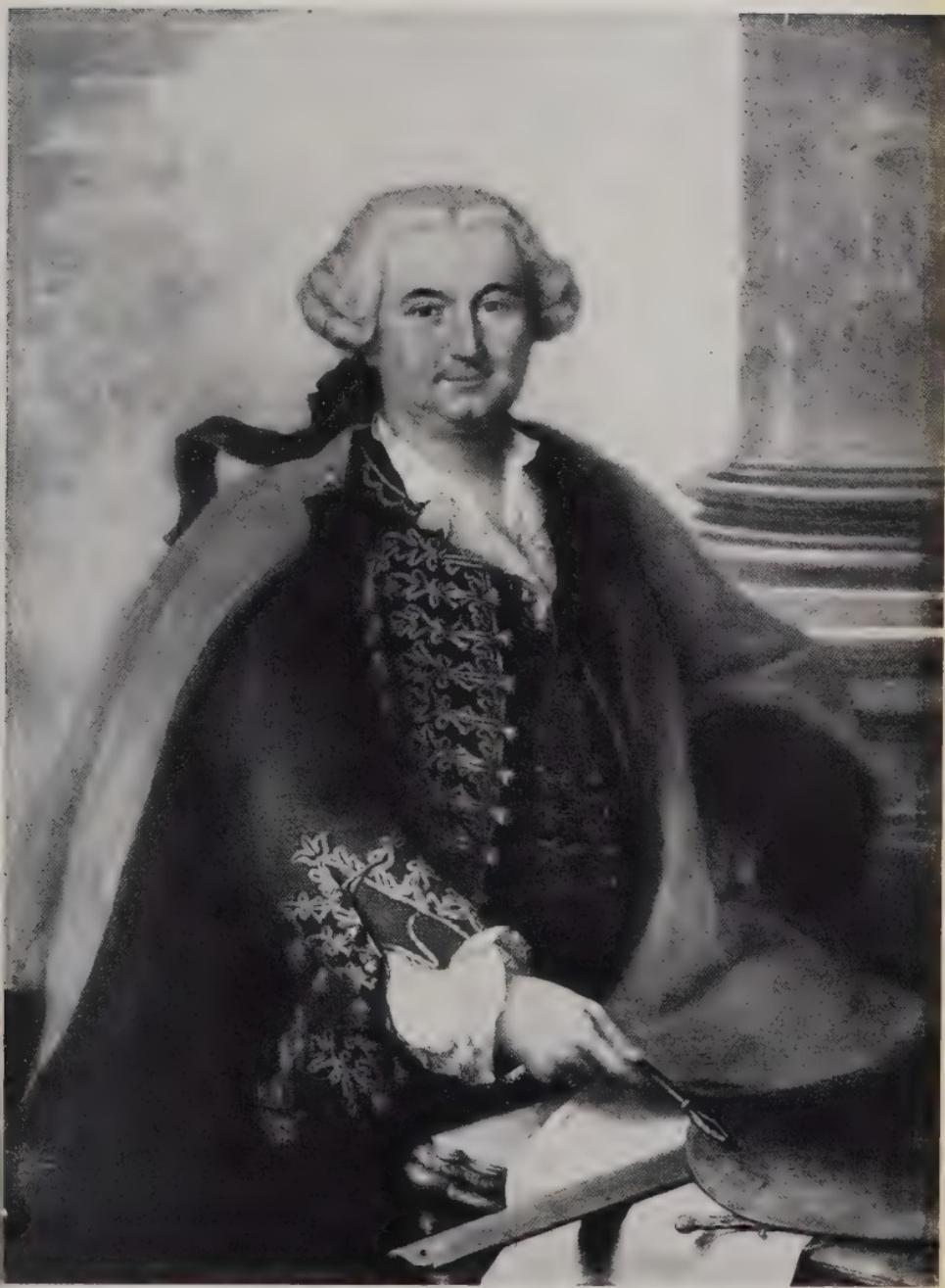
- Alessandro Longhi: 'Ritratto di Goldoni'

Venezia, Museo Civico



32 - Alessandro Longhi: 'Ritratto di Goldoni'

Venezia, Museo Civico



33 - Alessandro Longhi: 'Ritratto del pittore Urbani'

collez. privata

34 b - Lorenzo Tiepolo: 'Ritratto di Goldoni'  
Vienna, Albertina



34 a - M. Pitteri (dal Piazzetta): 'Ritratto di Goldoni'





35 - Alessandro Longhi: 'Ritratto di Goldoni'

Venezia, collez. privata



36 - Alessandro Longhi: 'Ritratto di prete'

Firenze, Uffizi





38 - lo Scarsellino: 'Circoncisione'

Arezzo, Casa Vasari



9 - Aurelio Lomi: 'Cristo e Pilato'

Arezzo, Casa Vasari



CARLO DONZELLI

# I Pittori Veneti DEL SETTECENTO

Nella copiosa bibliografia che testimonia della quasi incredibile fortuna critica goduta dall'arte veneta del Settecento, forse stupirà la constatazione della mancanza di una pubblicazione che abbracci integralmente, insieme ai valori più noti e universali di quel gran secolo, le persone e i fatti di minor rilievo: quelli, cioè, che articolandosi in un piano di contorno valgono tuttavia a rendere compiuto il senso di una civiltà artistica senz'altro meritevole di essere esplorata in tutta la sua estensione.

Il volume di Carlo Donzelli supplisce alla mancanza cui si è accennato, e per di più nell'unico modo possibile a una reintegrazione del genere, perchè l'Autore non fa critica, non parteggia. Egli ha raccolto e portato in luce diretta — accanto agli artisti di maggior momento e più nota tradizione — una lunga serie di pittori la cui scarsa, talvolta persino inesistente conoscenza viene a certificarsi su dati, nozioni e opere desunti d'ogni dove. Dalle fonti letterarie, indagate con un assiduo lavoro di ricerca e di analisi, il Donzelli ha costruito la trama paziente che gli ha permesso di ricuperare, con notizie preziose per la storiografia, e la critica, le opere di artisti dimenticati sparse in gallerie e palazzi, nelle chiese e soprattutto di quella imprevedibile e sorprendente miniera che è il Veneto.

Il corredo di 384 illustrazioni, gli accurati elenchi di opere che integrano le conoscenze offerte da codeste riproduzioni, oltre alla chiara esposizione dei dati storici raccolti per ciascuno dei quasi trecento artisti «biografati», daranno alla entusiasmante fatica del Donzelli un meritato riconoscimento, facendo del volume lo strumento indispensabile al lavoro e all'ulteriore progresso degli studi sull'amatissimo Settecento veneto.

*Un volume di pp. 330, mm. 262 × 183, 384 illustrazioni  
in tavole fuori testo, di cui 10 a colori, rilegato in tela,  
sopraccoperta a colori, L. 8000.*

---

S A N S O N I F I R E N Z E

# Biblioteca di Paragone

*Poesia, Narrativa, Critica*

---

ATTILIO BERTOLUCCI - *La Capanna Indiana, poesie*, premio  
Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.

PIERO BIGONGIARI - *Il senso della lirica Italiana*.

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua, racconti*.

DIEGO MARTELLI - *Scritti d'arte a cura di Antonio Boschetto*.

GIORGIO BASSANI - *La passeggiata prima di cena, racconti*.

SILVIO D'ARZO - *Casa d'altri, racconto lungo*.

FAUSTA TERNI CIALENTE - *Cortile a Cleopatra, romanzo*.

CORRADO GOVONI - *Antologia poetica - a cura di G. Spagnoletti*.

ANNA BANTI - *Il bastardo, romanzo*.

FERRUCCIO ULIVI - *Galleria di scrittori d'arte*.

CARLO BO - *Riflessioni critiche*.

GIULIANO LEGGERI - *Domenica sul fiume, romanzo*.

GIACINTO SPAGNOLETTI - *Le orecchie del diavolo, romanzo*.

VITTORIO SERMONTI - *La bambina Europa, romanzo*.

P. PAOLO PASOLINI - *La meglio gioventù, poesie*.

SANDRO SINIGAGLIA - *Il flauto e la briccola, poesie*.

---

**SANSONI FIRENZE**